MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
COLEGIUL NAȚIONAL „ZINCA GOLESCU” – PITEȘTI
Catedra de limba și literatura română

ION CREANGĂ
- CLASIC AL LITERATURII ROMÂNE -

- îndrumător metodico-științific pentru elevii de liceu –

Prof. dr. Ion Valeriu HIU

PITEȘTI
- 2014 -

ION CREANGĂ - 1837? (1839) - 1889

„Iubite cetitoriu, multe prostii ăi fi cetit, de când eşti. Ceteşte, rogu-te, şi ceteşte şi, unde-i vede că nu-ţi vin la socoteală, ie pana în mână şi dă şi tu altceva mai bun la iveală, căci eu atâta m-am piceput şi atâta am făcut”.

(Ion Creangă, „*Prefaţă la Poveştile mele*”)

CUPRINS

A. ION CREANGĂ – „FRATE GENIAL" AL SCRIITORILOR POPULARI. VIAȚA ȘI OPERA p.5

1. Primii ani. Mediul familial.... p. 6
2. Anii de formare.... p. 6
3. Perioada de maturitate.... p. 7
4. Debutul literar.... p. 8
5. Perioada de creație literară.... p. 8
6. Boala lui Ion Creangă.... p. 8
7. Moartea povestitorului .... p. 9
8. Text și interpretare. Sugestii analitice.... p. 10

B. AUTOBIOGRAFIE, MONOGRAFIE ŞI FICŢIUNE LITERARĂ ÎN "AMINTIRI DIN COPILĂRIE"....p. 11

1. Încadrarea operei în contextul literaturii române.... p. 11
2. Izvoarele de inspirație.... p. 11
3. Structura narativă.... p. 13
   3.1. Structura narativă a primei părți.... p. 13
   3.2. Structura narativă a părții a doua.... p. 15
   3.3. Structura narativă a părții a treia.... p. 19
   3.4. Structura narativă a părții a patra.... p. 20
   3.5. Concluzii – lumea amintirilor ca o lume aflată într-o continuă sărbătoare.... p. 22
4. Caracterizarea personajelor.... p. 23
   4.1. Caracterizarea lui Nică.... p. 23
   4.2. Caracterizarea Smarandei şi a lui Ştefan a Petrei.... p. 25
   4.3. Caracterizarea celorlaltor personaje.... p. 27
5. Ficțiune și realitate autobiografică .... p. 27
6. Strategia narativă. Teatralismul.... p. 28
7. Narațiune în ramă.... p. 28
8. Limbajul, energie modelatoare a personajelor.... p. 29
9. Umanismul – formula epică.... p. 29
10 Imaginarul casei.... p. 29
11. Discursul narativ. Perspective de interpretare.... p. 30
12. Eroicul și jovialul.... p. 31
13. Trăsături definitorii ale artei narative.... p. 31
14. Umorul la Ion Creangă.... p. 31
15. Oralitatea stilului.... p. 32
16. Text și interpretare. Sugestii analitice.... p. 33

C. UMANIZAREA FANTASTICULUI ÎN BASMUL CULT: POVESTEA LUI HARAP-ALB.... p. 35

1. Încadrarea operei în contextul literaturii române.... p. 35
2. Structura narativă a basmului. Discursul narativ. Relația dintre incipit și final....p. 36
3. Constrcuția subiectului – acțiunea basmului....p. 40
   3.1. Etapa inițială – lecția de autocunoaștere....p. 41
   3.2. Parcurgerea drumului eroului după schema narativă a inițierii – perioada de noviciat....p. 47
      3.2.1. Secvența coborârii mezinului în fântână – naivitatea....p. 51
      3.2.2. Secvența sosirii spânului și a lui Harap-Alb la curtea împăratului Verde.... p. 51
      3.2.3. Secvența aducerii sălăților din Grădina Ursului – reușita nu le este dată celor slabi.... p. 52
      3.2.4. Secvența tăierii capului cerbului – lecția despre suferință (primele semne ale maturității).p. 53
      3.2.5. Secvența aducerii fetei împăratului Roș – puterea prieteniei.... p. 56
   3.3. Etapa confirmării, a maturizării spirituale și a glorificării eroului – restabilirea echilibrului.... p. 61
   3.4. Concluzii.... p. 62
4. Caracterizarea personajelor.... p. 62
   4.1. Caracterizarea lui Harap-Alb. Relația dintre protagonist și antagonist.... p. 63
   4.3. Caracterizarea celorlaltor personaje.... p. 68
5. Dimensiunea didactic-moralizatoare a basmului.... p. 71
6. Tema și viziunea despre lume.... p. 72
7. Oralitatea stilului. Originalitatea operei: teatralitatea și umorul.... p. 76
8. Simboluri și motive.... p. 82
9. Concluzii .... p. 82
10. Text și interpretare. Sugestii analitice.... p. 84

D. LECTURĂ SUPLIMENTARĂ: DĂNILĂ PREPELEAC DE ION CREANGĂ....p. 89

E. NOȚIUNI DE TEORIE LITERARĂ: BASMUL..... p. 92.

1. Definiția basmului..... p. 92
2. „Basm" și „poveste"..... p. 92
3. Specificul național și universal al basmelor..... p. 93
4. Geneza basmului..... p. 94
5. Trăsăturile de conținut ale basmului – structura basmului..... p. 98
6. Clasificarea basmelor..... p. 100
7. Funcțiile basmului..... p. 101
8. Basmul popular / basmul cult. Modalitățile narării și personajele..... p. 101
9. Basmul fantastic..... p. 102

F. BIBLIOGRAFIE..... p. 103

OBIECTIVE

Parcurgând capitolele acestui îndrumător metodico-științific, veți reuși:

- să observați elementele realismului fantastic în poveștile și basmele lui Ion Creangă;
- să vibrați în fața pitorescului, sensibilității, înțelepciunii și omeniei mediului zugrăvit preponderent în opera scriitorului:
- să distingeți și să comentați vraietatea stilistică a elementelor narative și tehnicilor compoziționale prin care se realizează oralitatea prozei lui Creangă;
- să rețineți omogenitatea stilistică a scrisului său;
- să recunoașteți valorile inedite și specific românești prin care această operă autentică se înscrie în universalitate;
- să asimilați universul principiilor etice pentru care militează întreaga operă a autorului.

A. ION CREANGĂ – „FRATE GENIAL AL SCRIITORILOR POPULARI”

Scriitor cult cu un tonus vital propriu, „*un dramaturg deghizat în prozator*” (George Călinescu) care gândește mitic și epic, o conștiință artistică rațională și spontană, Ion Creangă - „*frate genial al povestitorilor populari*” (George Călinescu) - este un autor clasic,[1] cărturăresc, moralist și livresc, comparat cu Francois Rabelais, Sterne, Perrault și Anatole France prin *tehnica cărturărească a ironiei disimulate, dar nu satirice*, prin *rafinamentul artei spunerii*, prin *jovialitatea cuceritoare și atotcuprinzătoare* și prin *tehnica fanteziei verbale și a umorului spumos*.[2] Formula de „*scriitor genial*” a fost consacrată în critica literară de G. Călinescu, iar opera lui Ion Creangă reprezintă „*expresia unui suflet elementar şi un spectacol natural dar mereu surprinzător al unei lumi arhetipale ce trăieşte mai ales prin limbaj, prin plăcerea spunerii*”. (George Călinescu)

În Creangă trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de așteptare la împrejurările pământului dacic, dedesuptul naționalismului românesc:

> „Opera lui Creangă este epopeea npoporului român. Creangă este Homer al nostru. În Creangă trăiescn credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pământului dacic, dedesuptul fluctuaților de la suprafața vieții naționale. Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare, al sufletului moldovenesc între români, al sufletului țărănesc între moldoveni, al sufletului omului de munte între țăranii moldoveni. Creangă explică ceea ce zugrăvește prin proverbe. De aici frecvența proverbelor în scrierile sale”. [3]

Opera sa este „*o operă rapsodică reprezentativă ca sens al vieții și al valorilor artistice românești durabile*”. (George Călinescu)[4] Prin aceasta, autorul se înscrie în rândul scriitorilor populari, dar care au o viziune realistă asupra existenței umane, prin care sunt valorificate la înalta lor valoare spiritul creator al limbii și ficțiunii populare, a substanței sufletului național, prin simbioza organică a umanismului și optimismului structural al culturii poporului român. Basmul, povestea valorează cât valorează talentul celui care povestește: *poveștile* sunt bucăți rupte din viața neamului moldovenesc.[5] Soacra cu trei nurori, Stan Pățitul, Badea Ipate sunt oameni vii, țărani din Humulești. Și vestiții Ochilă, Flămânzilă, Gerilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă sunt flăcăi șugubeți ca și dascălii Mogorogea, Trăsnea și ceilalți din „*Amintiri din copilărie*”.[6]

---

[1] A se vedea Nicolae MANOLESCU, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 7-15: „*Tipul lui Creangă este al clasicului (înțeleptului), care pătruns de stabilitatea celor omenești, în ciuda aparențelor schimbătoare, nu se simte ispitit să reia experiențe de mii de ori consumate spre a ajunge la adevăruri vechi asupra omului*”.

[2] *Ibidem*, „*Umoru, jovialitatea limbută a lui Creangă provin din această zonă de clasicism structural şi nu sunt deloc optimism superficial, ci mai degrabă nostalgie disimulată*”.

[3] Garabet IBRĂILEANU, *Povestirile lui Creangă* în „*Viața Romînească*”, nr. 6, 1910 reprodus în *Note și impresii*, Iași, 1920, p. 78-79 (A se vedea și Garabet IBRĂILEANU, *Scriitori români și străini*, EPL, București, 1968, p. 34-37).

[4] A se vedea Vladimir STREINU, *Clasicii noștri*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943, p. 185-243: „*Prin manifestările adânc semnificative de viață și de artă, Ion Creangă aparține tipului popular și rapsodic. (...) dincolo de materialul rustic al* Poveștilor *și* Amintirilor, *recunoaștem rapsodismul structural*”.

[5] Vladimir STREINU, *Clasicii noștri*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943, p. 185-188: „*Deși restrânsă, opera lui formează un adevărat ciclu rapsodic țărănesc. În versiune nouă, pentru adulți, el a știut să fixeze climatul de poveste populară, al cărei lexic l-a rafinat, păstrându-l aspru în sunet; a ajuns să-i rotunjească arta compunerii, menținând-o totuși naivă; a dat fabulei străvechi valoare literară cultă, fără să-i usuce frăgezimile; cu virtute proprie, a sporit linia unor neînsemnate fapte școlărești până la dimensiunea uriașă, a superstiției și a miturilor, a făcut, în sfârșit, operă de Homer al țărănimii românești*”.

[6] A se vedea Garabet IBRĂILEANU, *Scriitori români și străini*, EPL, București, 1968, p. 34-37: „*Creangă este atât de realist, încât unele din poveștile lui sunt aproape lipsite de miraculos, iar aletele au numai acea specie de miraculos care îngăduie povestitorului să înzestreze pe eroii săi cu însușiri sufletești și trupești peste măsura omenească. Iar creațiilor pur fantastice ca zmeii ș.c.l., Creangă le împrumută o viață*

Procesul creației este complex, ca și arta scriitorului, căci, în majoritatea scrierilor sale, Ion Creangă toarnă într-o formă nouă, inimitabilă, originală, un fond preexistent de motive și de idei universale, caracteristice tuturor basmelor. Ion Creangă nu este „*un simplu povestitor*", așa cum afirma Vladimir Streinu, care, în narațiune, se lasă condus de simpla succesiune de motive, simboluri și funcții ale narării acțiunii, ci este un creator autentic, care integrează în universul imaginar numai acele elemente ce slujesc mesajului moral al operei.[7] Creația sa nu operează numai cu magma primordială a narațiunii, cu miticul pur, ci presupune eleaborare, precizie a expresiei, o perfectă funcționalitate a ei în ansamblul textului. Diferența scrierilor sale față de creațiile populare este datorată de disponibilitățile creatoare, de preponderența descrierilor, comparabile cu marile viziuni ale poeziei, prin arta narațiunii, alături de adundența și strălucirea dialogului, creator de tipuri și de atmosferă. Proiecția în fabulos a unor întâmplări aparent banale, desprinse de lumea satului, granița dintre real și fantastic, incertă și mereu oscilantă sunt doar două dintre trăsăturile operei lui Ion Creangă. Autorul face apel, în dese rânduri la timpul primordial, la extracția din mit a unor funcții sau acțiuni constante, a unor motive și personaje, pe care le pune în coerență, într-o operă literară cu tentă puternică de originalitate.[8]

1. Primii ani

La *1 martie1837* se naşte, după cum mărturiseşte singur, Ion Creangă, întâiul dintre cei opt copii ai lui Ştefan a Petrii Ciubotariul şi ai Smarandei Creangă, *„răzeşi fără pâmînturi*" din satul Humuleşti, „*din târg drept peste apa Neamțului*". Însă, data naşterii lui Ion Creangă după actul din mitrica (condica nou-născuților) satului Humuleşti, moşia mănăstirii Neamţului, Ocolul de sus, ţinutul Neamţului, partea I este **1 iunie 1839**. Creangă a mai avut încă **şapte fraţi şi surori:** *Zahei, Maria, Ecaterina, Ileana, Teodor, Vasile şi Petre*. Ultimii trei au murit în copilărie, iar Zahei, Maria şi Ileana în 1919. Pe *6 septembrie* avea să se nască şi Smărăndiţa, fiica preotului Ioan Humulescu, personaj din „*Amintiri din copilărie*".

2. Anii de formare

Tinereţea lui Creangă este bine cunoscută publicului larg prin prisma operei sale capitale „*Amintiri din copilărie*". În *septembrie 1846*, Ion Creangă începe **cursul primar în satul natal**, la şcoala înfiinţată de **preotul Ion Humulescu** (Nemţeanu) cu dascălul **Vasile a Ilioaei** (Vasilcăi). Însă în *primăvara anului 1847*, când dascălul Vasile este luat la oaste cu arcanul, Nică a lui Ştefan a Petrii trece în grija bătrânului dascăl Iordache Fârnâitul. În *1848*, după moartea dascălului Iordache de holeră, Creangă trece la şcoala **învăţătorului Neculai Nanu din Broşteni.** Până în *primăvara lui 1848* învaţă la Broşteni, unde încheie anul cu un psalt de la biserica Adormirea din Târgul Neamţ. În *Ianuarie 1852*, Ştefan a Petrie Ciobotariu capătă de la Iaşi o patentă pentru neguţătorii de starea a treia. În ***1853*** Creangă **termină clasa a treia primară la şcoala publică de la Tîrgul Neamţ**, având **ca profesor pe Isaiia Teodorescu** *(„popa Duhu")*. În

---

pur omenească; îi amestecă cu desăvârșire în mediul de toate zilele din Humuleşti și-i tratează pe un picior de perfectă egalitate".

[7] A se vedea Nicolae MANOLESCU, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 7-15: „*Geniul humulești*eanului este această capacitate extraordinară de a-și lua în serios eroii, de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspirații nerostuite, slăbiciuni, vicii, tulburări și uimiri, adică de a crea viață. El e creatorul unei comedii umane, tot așa de profundă și de univesală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu*".

[8] A se vedea Mircea SCARLAT, *Posterioritatea lui Creangă*, Ed. Cartea Românească, București, 1990, p. 109-110: „*Începând cu Maiorescu, toți criticii au văzut în Creangă un exponent. Dar humulești*eanu *nu-i numai atât. În* Povești, *humulești*eanu *procedează asemenea clasicilor. Nu calitatea de expondent este esențială, ci unicitatea creatorului, (...) acel drum unic și irepetabil parcurs de autor. Nimeni nu se naște scriitor; nici măcar povestitor. Trîind într-un mediu ce cultivă anecdota și fantezia epică, Creangă a devenit povestitor. (...) Creangă a devenit scriitor când a văzut în literatură un mod de legătură cu ceilalți. Eul său expansiv a găsit mijlocul de a se concretiza, iar inteligența nativă l-a dus la dobândirea rutinei literare elementare. Restul a fost muncă*".

1854 Creangă, numit acum **Ion Ştefănescu**, termină clasa a patra, şi toamna se înscrie la şcoala de catiheţi din Fălticeni *(„fabrica de popi")* ca mai apoi în *1855, pe 29 august,* catihetul ţinutului Suceava, Nicolae Conta, fratele tatălui lui Vasile Conta, eliberează adeverinţa lui Ion Creangă şi altor 9 „clirici", printre care şi Zaharia Simionescu, spre a se înscrie la Seminarul central de la Socola, apoi este silit să plece la Iaşi, absolvind cursul inferior al **Seminarului teologic „Veniamin Costachi**". Pe *6 noiembrie* Ion Creangă, Zaharia Simionescu, Ştefan Posa şi Ioan Bradul cer stareţului Mănăstirii Neamţului să fie primiţi în internatul şcolii din Târgu Neamţ. La recomandarea lui Nicolae Conta, catiheţii sunt admişi în anul al II-lea la seminarul de la Socola.

3. Perioada de maturitate

În ***1858*** moare pe moşia Făcuţii, ţinutul Iaşi, Ştefan a Petrii Ciubotariul şi este înmormîntat la biserica din satul Prigoreni la 30 iunie. Creangă absolvă cursul inferior al seminarului în acelaşi an. În *1859, la 1 iulie,* Smaranda, văduva lui Ştefan a Petrii din Humuleşti, cere să fie scutită de impozitul pentru Creangă şi obţine o mărturie a preotului de la biserica „Patruzeci de Sfinţi" din Iaşi, pentru a-şi scoate *peci de cununie* cu **Ileana, fiica preotului Ioan Grigoriu**. Nunta are loc la 23 august.

Pe 5 *noiembrie* la Poporăni de la biserica Patruzeci de Sfinţi din Iaşi dau mărturie lui Ion Creangă spre a fi hirotonisit preot. În *1860* diaconul Ion Creangă depune la 13 ianuarie jalba la mitropolie împotriva socrului său Ioan Grigoriu de la biserica Patruzeci de Sfinţi, pentru insulte, loviri şi tentativă de asasinat *(„orele bătute unul după 12 noaptea, au venit şi stăpînul casei, aflându-mă eu dormind, pe când toată suflarea se odihneşte, lângă a mea soţie; fără să ştiu când au intrat în casă, s-au repezit şi mi-au pus unghiile în gât — ghiarăle — de a mă sugruma cu totul !...")*. Arestat şi depus la dicasterie, Creangă cere peste trei zile să fie eliberat spre a nu muri de foame şi pus în libertate, depune o nouă jalbă pentru umilinţe îndurate din partea socrului care-i poprea şi soţia. La 20 aprilie încheia însă contract cu epitropia bisericii „Patruzeci de Sfinţi" spre a sluji ca diacon, semn că pentru moment conflictul familial era lichidat. La începutul lui mai, diaconul obţine carte de mutare de la biserica Sfânta Treime, unde fusese hirotonisit, la biserica „Patruzeci de Sfinţi". La 26 octombrie îl găsim înscris ca student în anul I la Facultatea de teologie din Iaşi. La 19 decembrie se naşte fiul său Constantin. În *1863,* pe *22 martie,* diaconul Ion Creangă cere mutarea la mănăstirea (biserica) „Bărboi" din Iaşi. Contractul cu noua biserică se va încheia a doua zi. Diaconul primise înainte 700 de lei pe an, acum va primi 48 galbeni chesaro-crăieşti. În *1864* absolvind un an de studiu la **Institutul normal vasilian**, Creangă se înscrie la concursul pentru ocuparea postului vacant de institutor la secţiunea a II-a a clasei întîia **de la şcoala primară vasiliană „Trei Ierarhi"**. La 13 noiembrie primea decretul de numire în post.

Pe *10 ianuarie* 1865, Creangă îşi începe activitatea de institutor, iar pe *30 aprilie 1866* diaconul Creangă este numit definitiv îa biserica „Golia" din Iaşi. În *1868* Ziarul „*Convenţiunea*" nr. 14 din 26 februarie atacă pe preoţii care merg la teatru, fără a numi pe Ion Creangă. Asemenea „*Curierul de Iaşi*", nr. 6 publică articolul „*Tragerea la ţintă şi vînatul de păsări în mijlocul oraşului*", vizând pe diaconul de la Golia, tot fără a-l numi. În august 1868 apare însă, în 4000 de exemplare „*Metodă nouă de scriere şi cetire pentru uzul clasei I primare*" de Ion Creangă, C. Grigorescu, G. Ienăchescu, N. Climescu, V. Răceanu şi A. Simionescu, iar pe *20 octombrie 1870* Creangă este mutat la Şcoala sucursală primară de băieţi nr. 1 din Iaşi (mahalaua Sărăriei), în locul lui G. Ienăchescu, care trece în locul său. În *1871* a fost dat în judecata consistoriului, în septembrie, pentru conduita sa, e oprit de la *„lucrarea diaconiei", „până va da probe de îndreptare*". Era învinuit de a fi mers la teatru, de a fi tras cu puşca asupra bisericii, de a trăi de mai mulţi ani despărţit de soţie şi de a se fi tuns.

Tot în anul 1871, apare „*Învăţătoriul copiilor — carte de cetit în clasele primare de ambele sexe cu litere, slove şi buchi, cuprinzând învăţături morale şi instructive*" de C. Grigorescu, I. Creangă şi V. Răceanu. În *1872* la 1 iulie, Ministerul Instrucţiunii Publice şi al Cultelor destituie pe Ion Creangă din postul de institutor la Şcoala sucursală nr. 1 de băieţi din Iaşi. Destituirea venea în urma excluderii diaconului Ion Creangă din rândul clericilor. Apare a doua ediţie din „*Învăţătoriul copiilor*". În *februarie 1873* Creangă cere despărţire legală de soţie, iar copilul său de 12 ani îi este dat în îngrijire. A căutat o casă în care să se mute, alegând o locuinţă

în mahalaua Ţicău (*bojdeuca*). În *1874* apare ediţia a III-a din „*Învăţătoriul copiilor*”. Pe data ele 1 septembrie, este numit institutor la clasele I şi a II-a de la Şcoala primară de băieţi nr. 2 din Păcurari.

4. Debutul literar:

În 1875 este numit într-o comisie de examinare a cărţilor didactice din Iaşi. Tot în acest an Mihai Eminescu (revizor şcolar pe judeţele Iaşi şi Vaslui) face cunoştinţă cu Ion Creangă şi îl introduce la „*Junimea*”, acolo unde publică, în „*Convorbiri literare***”:** „*Soacra cu trei nurori*” (1 octombrie) şi „*Capra cu trei iezi*” (decembrie).[9]

5. Perioada de creaţie literară

În 1876 apare „*Povăţuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică*” *de Gh. Ienăchescu şi Ion Creangă,* iar în „*Convorbiri literare*” poveştile: „*Punguţa cu doi bani*” (1. ianuarie), „*Dănilă Prepeleac*” (1 martie) şi „*Povestea porcului*” (1 iunie).

În 1877 Ion Creangă tipăreşte, întâi în broşură, apoi în „*Convorbiri literare*” povestirea „*Moş Nichifor Coţcariul*”, apoi numai în revistă „*Povestea lui Stan Păţitul*” (1 aprilie) şi „*Fata babei si fata moşneagului*” (1 septembrie).

În 1878 apar în „*Convorbiri literare*”*:* „*Ivan Turbincă*” *(l aprilie), „Povestea lui Harap-Alb*” (1 august), şi „*Povestea unui om leneş*” (octombrie).

În 1879 *pe 25 iunie,* Ecaterina Vartic cumpără cu bezmăn locul şi bojdeuca din Ţicău, unde se stabilise mai înainte I. Creangă. Apare „*Geografia judeţului Iaşi*”, de V. Răceanu, Gh. Ienăchescu şi Ion Creangă.

În *1880* apare în „*Albumul macedo-român*”: „*Moş Ion Roată şi Unirea*”.

În *1881* în ianuarie, Creangă îşi ia o lună concediu de la şcoală, iar în „*Convorbiri literare*” apare prima parte din „*Amintiri*”, datată: *Bucureşti, septembrie 1880* şi dedicată domnişoarei Livia Maiorescu. În aprilie apare a doua parte a „*Amintirilor*”. În octombrie, Creangă îşi dă împreună cu Ileana consimţământul la căsătoria fiului lor cu Elena Adamescu din Bucureşti. În „*Convorbiri literare*” (1 noiembrie), publică „*Popa Duhu*”.

În *1882* apare în „*Convorbiri literare*” a treia parte a „*Amintirilor*”, datată în *septembrie 1881.*

În *1883* aparw, în „*Convorbiri literare*” (1 ianuarie) **poezia** „*Impresiuni de Lina Cătălina*”, auzită la Spitalul Brâncovenesc. La 1 martie este publicată povetsea „*Cinci pâni*”, iar în „*Almanahul Societăţii academice România junâ*” din Viena apare „*Moş Ion Roată şi Vodă Cuza*”.

6. Boala lui Ion Creangă:

În noiembrie 1883, i se aprobă un concediu medical de 3 luni. În *1884 pe 30 mai* se aprobă institutorului Creangă un concediu de 2 luni. În 1885 pe *15 octombrie* obţine un concediu medical de 6 luni. În *1886* în concediu de boală prelungit pînă la sfîrşitul vieţii. În *1887* –

[9] A se vedea Mona VÂLCEANU, *Studii de literatură română*, Editura Tipnaste / Zodia Fecioarei, Piteşti, 1996, p. 90 şi 97: „*Prietenul cel bun de la Junimea deveni, se înțelege de la sine, Eminescu. Acesta văzu numaidecât în diacon geniul poporului român. Creangă îl duse în boșdeucă, îl ospătă cu mâncările Tincăi, îl vârî în ceata lui... Nimeni nu mai văzu pe Eminescu fără Creangă și pe Creangă fără Eminescu. Poetului care a scris Cezara trebuia să-i placă acel fel de viață. Bordeiul de vălătuci era ca o colibă în mijlocul fîrii, piciorul putând călca de-a dreptul pe pământ și urechea putând să audă greierul la câțiva pași. În coafa de apă se vedea încă bradul, în oalele de băut lutul, hainele de șiac de noaten miroseau încă a miaua de pe care fusese tăiată lâna*”; „*În opera sa, ca și în societatea lui Creangă, Eminescu găsea un refugiu, o consolare de prezent, de civilizație, de intelectualism. Se poate spune că romanticul Eminescu se refugia în primitivul Creangă. Iată explicația prieteniei Eminescu – Creangă, a prieteniei dintre filozoful shopenhaurian și Nică a lui Ștefan a Petrii. Fără îndoială că prietenia a plecat de la Eminescu. În prietenia lui Creangă pentru Eminescu trebuie să fi fost sentimentul aceluia care a găsit în sfârșit pe cineva sigur, căruia să-i destăinuiască fără frică comoara – comoara sufletului său*”

Septembrie apar necazuri cu un vecin, Vaşile Coca, pentru care se plânge primăriei, acum şi în anul următor, că i-a astupat trecerea pe dindosul casei şi este primejdie de incendiu.

În *1888* Creangă citeşte în „*Cercul literar*" al lui Beldiceanu ultima parte a *Amintirilor.*

7. Moartea povestitorului:

În *1889, pe 31 decembrie*, moare Ion Creangă, în noaptea de ajun, în urma unui atac de epilepsie. În *1890* pe *2 ianuarie* este înmormântat la cimitirul „Eternitatea" din Iaşi.[10] Apar, la editorul H. Goldner din Iaşi, „*Scrierile lui Ion Creangă*", „*Poveştile*", vol. I, cu o prefaţă de A. D, Xenopol şi o biografie a autorului de Gr. I. Alexandrescu (volumul conţine poveştile publicate în *Convorbiri literare* între 1875—1878) şi „*Moş Nichifor Coţcariul*".

În *1892* apar „*Scrierile lui I. Creangă*", volumul II, *Diverse*, cu: „*Amintiri din copilărie*", „*Anecdote*", „*Popa Duhu*", „*Cinci pîni*", „*Moş Ion Roată şi Unirea*", „*Moş Ion Roată şi Cuza-Vodă*", „*Poezii poporane*", „*Poezii proprii*", „*Cuvinte*", „*Rostiri*". Volumul e prevăzut cu 7 desene în afara textului, ale profesorului ieşean Teodor Buicliu, imprimate la Paris.

În *1939* apar toate operele lui Creangă în lucrarea cu acelaşi nume „*Opere*". Ediţie critică cu note, variante şi glosar de G. T. Kirileanu. Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă.

În 1970 apre o nouă ediţie „*Opere*", I—II de Ion Creangă, ediţie îngrijită, note şi variante, glosar şi bibliografie de Iorgu Iordan, şi Elisabeta Brâncuş. Bucureşti, Minerva, iar în *1989 pe 31 decembrie* s-a comemorat **Centenarul morţii lui Ion Creangă**.

O**pera lui Ion Creangă** poate fi împărţită astfel:

a). Manuale pentru clasele primare și monografii:

- „*Metodă nouă de scriere şi cetire pentru uzul clasei I primare*" *(august 1868);*
- „*Învăţătoriul copiilor - carte de cetit în clasele primare de ambele sexe cu litere, slove şi buchi, cuprinzând învăţături morale şi instructive*" *(1871, 1872, 1873);*
- „*Povăţuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică*" *(1876);*
- „*Geografia judeţului Iaşi*" *(iunie 1879).*

b). Povestiri:

- **didactice:** „*Inul şi cămeşa*" *(1874),* „*Prostia omenească*" *(1874),* „*Păcală*" *(1880),* „*Acul şi barosul*" *(1874),* „*Ursul păcălit de vulpe*" *(1880).*
- **realiste:** „*Povestea unui om leneş*" *(octombrie 1878),* „*Popa Duhu*" *(1 noiembrie 1881),* „*Cinci pâni*" *(1 martie 1883),* „*Moş Ioan Roată şi Vodă Cuza*" *(1 martie 1883),* „*Moş Ion Roată*" *(1885).*

c). Nuvele:

- **„***Moş Nichifor Coţcariul*" (1 aprilie 1877).

d). Anecdote:

- „*Moş Ion Roată şi Unirea*" *(1880).*

e). Poveşti şi basme:

- „*Soacra cu trei nurori*" *(1 octombrie 1875),* „*Capra cu trei iezi*" *(decembrie 1875),* „*Punguţa cu doi bani*" *(1 ianuarie 1876),* „*Dănilă Prepeleac*" *(1 martie 1876),* „*Povestea*

[10] A se vedea Mona VÂLCEANU, *Studii de literatură română*, Editura Tipnaste / Zodia Fecioarei, Piteşti, 1996, p. 90: „*Anul 1989 a unit în nemurire sufletele celor trei scriitori români, Eminescu în iunie, Veronica în august şi Creangă în decembrie. Numele lor va rămâne întipărit mereu pe aceeaşi efigie, în eternitatea neamului*".

Porcului" (1 iunie 1876), „Povestea lui Stan Păţitul" (1877), „Fata babei şi fata moşneagului" (1 septmebrie 1877), „Ivan Turbincă" (1 aprilie 1878), „Povestea lui Harap-Alb" (1 august 1878).

f). Scrieri memorialistice:

- „*Amintiri din copilărie*" - a fost publicată între anii 1881- 1883, primele trei părţi, iar partea a IV-a în 1892.

g). Poezii:

- **„***Impresiuni de Lina Cătălina*" *(1 ianuarie 1883)*;

h). Scrisori:

- scrisori de familie (*către Gheorghe Creangă, Zahei Creangă, Ecaterina Vartic şi Elena Creangă-Chiţei*);
- Scrisori către prieteni (*Mihai Eminescu, Vasile Conta, A. C. Cuza, Nicolae Gane, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Ioan Slavici*).

Dar, cât este în aceste poveşti influenţa folclorică şi cât geniul creator al lui Creangă? Acestea au fost scrise pentru elevii săi şi au încântat aproape un secol şi jumătate generaţii de copii, ne-au încântat copilăria şi vor fi descoperite cu emoţie de fiecare nouă generaţie. Garabet Ibrăileanu, în studiul *Ion Creangă – ţăranul şi târgoveţul*, afirma în acest sens, că „*autorul profund demiurgos, al operei lui Creangă e poporul, concepţiile lui Creangă sunt ale poporului, al lui Creangă e doar talentul*". Dar cum de rezistă acest talent, ca şi al celorlalţi doi contemporani, Eminescu şi Caragiale, timpului? George Călinescu face o comparaţie între lumea zugrăvită de Caragiale şi cea a poveştilor lui Creangă:

> „*Cine nu se lasă înşelat de deosebirea de medii nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amândoi caracterizează dialogic şi pun în gura eroilor vocabulare autentice, unul ţărănesc, altul urban semidoct. Amândoi alternează dialogul cu false comunicări, ce trebuie reprezentate scenic, fiind partea monologistului sau un fel de cor antic, care urmăreşte gesturile eroilor, jucându-le. Cea mai originală manieră de a trata fabulosul se dezvăluie în* Povestea lui Stan Păţitul, *unde fantasticul e tratat realist (aşa face şi Caragiale în Kir Ianulea), cu multă culoare locală ţărănească. În* Povestea porcului *împărăţia se mută la sate. Nu mai există decât o singură clasă socială, aceea ţărănească, şi lumea toată e doar o sporire a dimensiunilor rânduielilor rurale. În* Moş Nichifor Coţcariul *poporal e numai mediul. Încolo aşa-zisa povestire glumeaţă este întâia mare nuvelă românească cu erou stereotip. Împăratul din* Povestea lui Harap-Alb, *nu are nicio etichetă, el spune pe şleau copiilor: Iaca ce-mi scrie frate-meu. Feciorul cel mare primeşte să meargă în ţară îndepărtată şi întocmai ca un ţăran de pe Bistriţa care s-ar duce la tăiat de lemne în pădure cere bani de cheltuială, straie de primeneală*".

Text şi interpretare. Sugestii analitice

1. Argumentaţi printr-un citat *valoarea operei* lui Ion Creangă.
2. Realizaţi un eseu liber în care să argumentaţi valoarea literară a operei lui Ion Creangă.

B. AUTOBIOGRAFIE, MONOGRAFIE ŞI FICŢIUNE LITERARĂ ÎN „AMINTIRI DIN COPILĂRIE”

„*Iubite cetitoriu, multe prostii ăi fi cetit, de când eşti. Ceteşte, rogu-te, şi ceteşte şi, unde-i vede că nu-ţi vin la socoteală, ie pana în mână şi dă şi tu altceva mai bun la iveală, căci eu atâta m-am piceput şi atâta am făcut*”. **(Ion Creangă, „*Prefaţă la Poveştile mele*”)**

„*Amintiri din copilărie”* explică acum, la peste o sută de ani de la apariţie, uimitoarea perenitate a operei lui Ion Creangă; mai mult chiar, confirmă necontenitul ei urcuş către zenitul marilor valori ale spiritualităţii româneşti. Poate tocmai de aceea, profunzimea nebănuită a „Amintirilor din copilărie″ ne obligă la câteva consideraţii menite să sublinieze semnificaţiile cele mai durabile ale acestei opere literare, polarităţile ei esenţiale: raportul dintre **real** şi **imaginar** sau cum se construieşte spaţiul imaginar al operei; corelaţia dintre **real** şi **mitic,** iar, în cadrul acesteia, raportul dintre **mitic** şi **fabulos,** uneori chiar de fantastic. „*Amintiri din copilărie*” înfăţişează lumea Humuleştiior cu oamenii ei ce devin entităţi constituite odată pentru totdeauna. „*Amintiri din copilărie*” este romanul vârstei de aur, „*copilăria universală*”, proiectată într-un univers care este matricea unui popor, cel român. Nică este centrul acestui univers şi demersul narativ comentează un personaj care se iniţiază în legile vieţii. Ca şi Harap-Alb, ca şi alte personaje din poveştile iui Creangă, Nică pleacă de acasă în căutarea unui rost.

1. Încadrarea operei în contextul literaturii române

„*Amintiri din copilărie*”**,** opera de maturitate a lui Creangă, scrisă după ce autorul încheiaseră ciclul poveştilor, nu este o scriere subiectivă ci, cum observase Titu Maiorescu, o scriere memorialistică cu caracter de bildungsroman: „*primul roman al copilăriei ţărăneşti*” din istoria literaturii române. Ca şi celelalte scrieri, „*Amintri din copilărie*” apare, mai întâi, în revista „*Convorbiri literare*”: *primele două părţi* în anul 1881, în numerele din ianuarie şi aprilie, reproduse apoi de Eminescu şi în revista „*Timpul*”; *partea a treia* în 1882, în numărul din martie; iar *partea a patra* a fost citită în cercul condus de N. Beldiceanu, tot la Iaşi (1888) şi a fost publicată postum, împreună cu întregul operei, în volumul al doilea al primei ediţii „*Scrierile lui Ion Creangă*” (Iaşi, 1892).

Spre deosebire de încercările memorialistice ale scriitorilor paşoptişti, care nu au neglijat deloc genul (C. Negruzzi – „*Cum am învăţat româneşte*”**,** Alecu Russo – „*Amintiri*”**,** V. Alecsandri – „*Vasile Porojan*”**,** Ion Ghica – „*Scrisori către V. Alecsandri*”**),** „*Amintiri din copilărie*” nu mai are un caracter fragmentar şi predomină ficţiunea în raport cu aspectul documentar. Nică este, în primul rând, un personaj, iar ceilalţi eroi nu sunt scoşi nici o clipă din timpul lor, care este *timpul epic* şi nu *timpul istoric*. Despre toţi aceştia autorul nu furnizează informaţii complete, nu aflăm bunăoară ce au devenit ei în continuare (cum face Alecsandri cu „*Vasile Porojan*”, spre exemplu). Cartea este un „*roman*” al vârstei inocente şi al formării, al modelării umane. Proiectată în spaţiul unui *sat moldovenesc de munte* de la mijlocul secolului trecut, **copilăria** nu reflectă numai dominantele vârstei, ci şi specificul mediului ambiant. De aceea, „*Amintiri din copilărie*” este şi o evocare a satului tradiţional, un tablou fidel al unei lumi trăind în spiritul obiceiurilor fixate printr-o existenţă multimilenară.

De fapt, copilăria este, în integralitatea ei, şi mai ales cum o prezintă Creangă, în aură mitică, un joc nesfârşit, textul însuşi dobândind un evident **caracter ludic,** pe care nici interpretarea critică nu ar trebui să-l părăsească.

2. Tema şi izvoarele de inspiraţie – geneza spaţiului imaginar

Pentru a explicita **geneza spaţiului imaginar** în această remarcabilă operă literară, vom spune, dintru început, că spre Creangă s-a pornit, mai totdeauna, de la mari depărtări. Din depărtări spaţiale, de natură geologică, prin survolare de culmi şi de pajişti, de ape „frumos curgătoare”, prin numire şi descriere de locuri, sau din depărtări temporale, în speţă genealogice. O mişcare de transfocare lentă, dictată de „*nevoia de a şti cum s-a născut satul însuşi [...] ca să ne apropiem de condiţia naşterii*” scriitorului, ne conduce anevoios, în chip cinematografic, către

un „centru", o „cruce" de drumuri „*întâlnite în mijlocul Humuleştilor*" (Vladimir Streinu, „*Ion Creangă*"**,** p. 8).

Altă mişcare, strălucit ilustrată în principal de George Călinescu, ne urcă, prin cercetare de hrisoave, prin dezlegare de enigme, dinspre anonime rădăcini către vârful arborelui genealogic, până în casa Smarandei Creangă şi a lui Ştefan a Petrei. În alt studiu (George Munteanu, „*Introducere în opera lui Ion Creangă*", Minerva, 1976), procesul în cauză devine „biografie interioară".

Astfel, izvoarele de inspiraţie ale „*Amintirilor din copilărie*" sunt cele **autobiografice**, iar evocarea se face din perspectiva îndepărtată a maturităţii, fiind dominată de un impuls afectiv greu de stăpânit - ***nostalgia***: „*Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stâlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mâţele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă ţineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc, parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie!"* („*Amintiri din Copilărie*" – Partea a II-a).

Aşadar, în ambele cazuri întâlnim o deplasare de departe către aproape, de la neştiut către ştiut, dinspre margini către un centru; de fapt, dinspre lumea cuprinsă între aceste limite către scriitor şi abia mai apoi către operă, iar nu invers, cum se întâmplă în fond prin logica elementară a lecturii. Lectorul mai caută şi acum, când există câteva biografii ale lui Creangă, mai întâi omul şi pe urmă scrierile lui, devenite parcă puncte de interes secundar: „*problema esenţială nu mai este astăzi cea a* ***scriitorului*** *şi a* ***operei,*** *ci aceea a* ***scriiturii*** *şi* ***lecturii*** *şi trebuie aşadar să definim un nou spaţiu în care aceste două fenomene ar putea fi înţelese ca reciproce şi simultane*". Astfel textul devine pretext (şi rămâne pretext) pentru consideraţii extraliterare: în ciuda unor exegeze meritorii, câteva excelente, şi a unor memorabile formulări critice, s-ar putea spune cu destul temei: „*prea mult biografism la Ion Creangă*".

Eul-personaj tinde parcă să se înalţe, să ajungă la condiţia celuilalt; el este, de fapt, **o proiecţie a rostirii naratorului,** o concentrare de efecte semantice care dezvoltă câmpul imaginar al operei. Nică este „modelul" interior al textului, constituindu-se ca o luare în posesie, **o cucerire a spaţiului** din jur, sub formă de plecări, de călătorii, toate aventuri de o indicibilă savoare gnoseologică. Din chiar această primă frază, se observă că spaţiul se dezvoltă cumulativ, de la **prichiciul vetrei** la **casa părintească,** la **locul naşterii,** până la depărtări tot mai mari, prin plecări tot mai lungi, devenite în cele din urmă, în unele poveşti, călătorii de dimensiuni cosmice.

Tema ilustrează evocarea vieţii satului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi anume a satului Humuleşti, cu oamenii lui „*gospodari tot unul şi unul*", întâmplările şi evenimentele nu sunt relatate într-o ordine cronologică, ci sunt selectate fapte ce devin momente de referinţă în conturarea eroului, a „*copilăriei copilului universal*". (G. Călinescu) Acest mit al copilăriei este redat de raportul dintre **real** şi **mitic,** raport ce reprezintă dimensiunea cea mai profundă a „*Amintirilor din copilărie*". Se sugerează astfel o comparaţie cu epopeile homerice, cu „*Iliada*" şi „*Odiseea*", cu miturile Greciei antice, cu puterea acestor creaţii intrate în patrimoniul universal de a exprima un întreg mod de viaţă, o întreagă lume arhaică, în toată complexitatea ei.

„*Amintirile din copilărie*" pot depune mărturie artistică inalterabilă în timp despre un mod străvechi de viaţă, cu obiceiuri şi existenţă materială şi spirituală exemplare, specifice satului românesc etern. În Humuleşti se mişcă oameni reali, unii puternic conturaţi ca personaje literare, surprinşi în ritmurile eterne ale muncii, ale luptei pentru existenţă, se înfiinţează primele locaşuri de învăţătură, copiii sunt în perpetuă petrecere, în jocurile lor nesfârşite, satul întreg freamătă de vatale, de veselie, de hore şi de şezători. Ion Creangă „*dă seamă*" însă despre o vârstă, aceea a copilăriei, cu lumea ei miraculoasă şi atemporală ca şi vârsta de aur a omenirii. De aceea, putem spune că scriitorul humuleştean creează, în plin realism, un neaşteptat mit literar, **mitul copilăriei.**[11]

Această **proiecţie a mitului în naraţiune**, în această lume fascinantă, deopotrivă a oamenilor maturi şi a copilăriei, poate fi identificată în partea a doua a „*Amintirilor din copilărie*". Creangă, omul matur, scriitorul, se întoarce în timp, către origini, prin evocare, **se**

[11] A se vedea Gheorghe SOARE, *Mitul copilăriei*, în revista „Argeş", nr. 4 / 1987.

gândeşte şi reconstituie, în plan imaginar, lumea ideală a devenirii sale, **saltă** înapoi, într-o imensă bucurie a inimii şi a creaţiei, către vremea aceea de basm a tuturor copiilor lumii.

Vremea aceea este timpul mitic al operei, un neobişnuit **in illo tempore,** comparabil cu **a fost odată ca niciodată,** în care se întemeiază întâmplările copilăriei, unice şi totodată universale prin repetabilitatea lor, după cum pandantul acestei expresii, **vorba aceea,** reprezintă izvorul semantic al operei, formula evocatoare a faptelor întâmplate numai o dată. **Vorba aceea** generează totodată şi extraordinara **vocaţie a spunerii** în opera ilustrului humuleştean.[12]

Cu **vorba aceea** şi **pe vremea aceea** încep poveştile, cu întregul corolar de fantastic şi de fabulos, concepte congenere mitului, şi sub semnul acestor formule nemişcătoare stau şi „*Amintirile din copilărie*". Mai întâi, Creangă înscrie evocarea într-un timp ce pare al originilor: fiecare dintre cele patru părţi ale operei cuprinde explicite referiri la **vremea aceea,** alteori fiind suficient, cu aceeaşi funcţie, numai cuvântul **vreme,** cu determinări minime **(vremea copilăriei, veni vremea)** sau existând numai menţiuni temporale tot atât de incerte ca şi **in illo tempore: pe atunci, odată, vara, iarna, într-o zi, într-o dimineaţă.**

În cadrul acestor multiple determinări spaţio-temporale, toate drumurile personajului principal, Nică a lui Ştefan a Petrei, atât de numeroase şi de pline de peripeţii, duc spre satul natal şi spre casa părintească. Contrar unor tendinţe firesti, aproape universale, de **ex-centrare a fiinţei,** de proiecţie a ei în afară, de luare în posesie a spaţiului dimprejur, aici drumurile adevărate (şi ultime), încântătoare şi sub aspectul expresiei literare, sunt cele ale unei „*eterne reîntoarceri*". Sub semnul întoarcerii stau nu numai fugile salvatoare către casă ale personajului, ci însăşi **întoarcerea în timp** a scriitorului, **prin actul creaţiei,** reconstituind atmosfera de basm a tuturor copiilor.

3. Structura narativă

Lucrarea e structurată în **patru părţi** şi este **dedicată Liviei Maiorescu**, fiica ilustrului critic de la „*Junimea*". Construcţia textuală însă nu urmează rigorile compoziţiei clasice. În cele patru părti, scriitorul nu urmăreşte o ordine cronologică a desfăşurării faptelor, ci *selectarea* acelor momente ce constituie puncte de referinţă în formarea eroului şi prezintă **două planuri**:

a). În primul plan este înfăţişată ***formarea*** şi ***evoluţia spirituală a lui Nică din pragul copilăriei şi până în pragul adolescenţei***, evoluţie strâns legată de mediile sociale cu care va intra în contact;

b). Cel de-al doilea plan ***reconstituie universul vieţii ţărăneşti, atmosfera patriarhală a satului***, cu instituţiile sale: *familia, şcoala, biserica şi armata*.

3.1. Structura narativă a primei părţi

Partea I se deschide cu un pasaj liric în care autorul evocă „*dureros de dulce*" ***universul mirific al Humuleştiilor şi vremurile de odinioară ale inocenţei copilăriei***:„*Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni erau în părţile noastre pe când începusem şi eu, drăguliţă doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei în satul Humuleşti, din târg, drept peste apa Neamţului*". Amintirile aduc în prim plan lumea răzăşească în care autorul şi-a petrecut primii ani din viaţă, satul Humuleşti fiind sat întemeiat în toată puterea cuvântului: „*sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi, care se ţin tot de una: Vatra satului, Delenii şi Bejenii; (...) sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului: cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre, care ştiau a învârti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părţile; cu biserică frumoasă şi nişte preoţi şi dascăli şi poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor*". Imaginile năvălesc una câte una în mintea povestitorului, se îmbulzesc parcă să iasă la lumină. De pildă, **şcoala** ridicată „*prin osârdia*" preotului Ioan Humulescu adunase o mulţime de băieţi şi fete printre care se afla şi **Nică**, „*un băiat prizărit, ruşinos şi fricos şi de umbra sa*". **Copiii nu înţeleg rostul învăţăturii**, sunt îndăratnici şi de aceea **părintele Ioan**, „*om vrednic şi cu bunătate*", le aduce ca „*dar de şcoală nouă*", pentru a-i sili spre învăţătură, „***Calul Bălan***" („*un scaun nou şi lung*") şi pe „***Sfântul Nicolai***" ("*un biciuşor de curele împletit frumos*"). Iar cea

[12] A se vedea Hadrian SOARE şi Gheorghe SOARE, *Limba şi literatura română. Clasa a IX-a*, Îndrumător pentru noile manuale alternative, Editura Educaţional Carminis, Piteşti, 2005, p. 38-40.

dintâi şcolăriţă care „*a mâncat papară*" a fost însăşi **Smărăndiţa popei**, „*o zgâtie de copilă, ageră la minte şi aşa de silitoare, de întrecea mai pe toţi băieţii şi din carte, şi din nebunii*". Şi iată aşa, băieţii schimbau tabla în toate zilele, iar sâmbăta urma „*pocitania*". **Filele Ceaslovului** fiind „*cam unse, trăgeau muştele şi bondarii la ele, şi când clămpăneam ceaslovul, câte zece-douăzeci de suflete prăpădeam deodată*", aşa că, văzând părintele foile însângerate, „*ne pofti pe fiecare la Bălan şi ne mângâia cu sfântul ierarh Nicolai pentru durerile cuvioaselor muşte şi a cuvioşilor bondari*". Nici Nică nu scăpă „*de călăria lui Balan şi de blagoslovenia lui Nicolai, făcătorul de vânătăi*". Într-una dintre zile, în luna mai, aproape de Moşi, Nică, de frică „*să nu-l proiectească*" Nică a lui Costache, „*un băiet mare şi înaintat în învăţătură până la genunchiul broaştei (...) răguşit, balcâz şi răutăcios*", fuge de la şcoală, se ascunde în păuşoi ca apoi să meargă acasă, nemaidorind să meargă la şcoală. Însă, la stăruinţele mamei şi ale preotului, **Nică se reîntoarce la şcoală**, „*că, dă, e păcat să rămâi fără leac de învăţătură. (...) Acum esti la Ceaslov, şi mâne-poimâne ai să treci la Psaltire, care este cheia tuturor învăţăturilor*".

După un timp, **Bădiţa Vasile,** învăţătorul, a fost „*prins la oaste cu arcanul*" şi în zadar umbla părintele Ioan să găsească alt dascăl, dar unul ca „*bădiţa Vasile, cuminte, harnic şi ruşinos ca o fată mare*" n-a mai aflat. Era în sat şi dascălul Iordache „*fârnâitul de strana mare*", dar nu era pregătit, şi mai presus mai avea şi „*darul suptului*".

Pentru a urma şcoala, Nică este împins de mama sa, Smaranda, care „*era în stare să toarcă în furcă şi să înveţ mai departe*", deşi Ştefan a Petrii („*om de treabă şi gospodar*") era de părere că „*dac-ar fi să iasă toţi învăţaţi (...), n-ar mai ave cine să ne tragă ciubotele*". Tot Ştefan a Petrii îi zicea în bătaie de joc: „*Logofete, brânză-n cuiu, lapte acru-n călimări, chiu şi vai prin buzunări*". **Smaranada însă îşi vedea băietul popă:** „*Numai decât popă, zise tata. Auzi măi! Nu-l vezi că-i o tigoare de băiet, cobăit şi leneş, de n-are pereche. Dimineaţa până-l scoli, îţi stupeşti sufletul. Cum îl scoli, cere demâncare. Cât îi mic, prinde muşte cu ceaslovul şi toată ziulica bate prundurile după scăldat, în loc să pască cârlanii şi să-mi deie ajutor la trebi, după cât îl ajută puterea. Iarna pe gheaţă la săniuş. Tu cu şcoala l-ai prins cu năravi. Când s-o face mai mărişor, are să înceapă a-i mirosi a catrinţă, şi cu astă rânduială n-am să am folos de el niciodată*".

O dată cu „***cinstita holeră*" din 1848**, când a început „*a secera şi în stânga şi în dreapta Humuleştilor*", Nică este trimis în dumbrava Agapiei, lângă Podul Cărăgiţei, acolo unde „*a dat holera peste el şi s-a frământat şi s-a zgârcit cârcel*". Este vindecat de moş Vasile Ţandură printr-o „*frecătură bună cu oţet de lueştean*".

Este remarcabilă, aici, ordinea vizuală a descrierii peisajului, realizată cu mijloace de o extremă concizie stilistică: numai ,o comparaţie şi câte două adverbe şi pronume sau adjective pronominale, **ici, dincolo, asta, alta,** care spaţializează cadrul şi îi dau adâncime, sugerând totodată mişcarea dezorientată a privirii care ia în stăpânire, neplăcut impresionată, un loc străin, într-un astfel de .spaţiu ostil, necazurile lui Nică şi ale lui Dumitru se ţin lanţ, unul atrăgându-1 fatal pe celălalt. Astfel, peste iarnă Smaranda încearcă din nou să îl dea pe Nică la şcoală. Bunicul dinspre mama, **David Creangă**, din Pipirig, ajunge la un consens cu Smaranda şi Stefan a Petrii şi îi duce pe Nică şi pe Dumitru **la profesorul Nicolai Nanu de la şcoala lui Alecu Baloş din Broşteni**. Acum sufera copilul ***prima ruptură de vatra satului***. Călătoria a avut loc într-o dimineaţă de iarnă, în care „*era un pui de ger de crăpau lemnele*" şi-l transportă pe Nică într-o lume complet nouă, necunoscută, căreia copilul nu i se adaptează deloc, având loc o serie de întâmplări inedite: *căderea în Ozana, tăierea pletelor, locuirea în gazdă la Irinuca, unde se umple de râie căprească, dărâmarea bordeiului Irinucăi* şi *fuga înapoi acasă cu pluta pe Bistriţa*.

Pe drumul către Pipirig, după ce trecură apa Neamţului, Nică „***căzu în Ozană**, cât mi ţi-i băietul!*". Noroc cu David Creangă care îl scose pe băiat repede „*murat până la pele şi îngheţat hăt-bine*". În Pipirig, bunica lui Nică, Nastasia, privindu-l „*ghemuit în dăsagă, ca un puiu de bogdaproste*", era cât pe aici să se prăpădească plângând. După ce i-a îmbrăcat, încălţat David Creangă îi duce pe Nică şi Dumitru la Broşteni, în gazdă la **Irinuca**, pe cheltuiala lui, îi duce pe la profesor şi pe la Biserică şi pe urmă îi lasă sănătoşi în grija acestora. **Irinuca** avea „*o cocioabă veche de bârne, cu ferestrele cât palma, acoperită cu scânduri, îngrădită cu răzlogi de brad şi aşezată chiar sub munte, pe malul stâng al Bistriţei, aproape de pod*". Aceasta era o femeie „*nici tânără, nici tocmai bătrână; avea bărbat şi o fată balcâză şi lălâie, de-ţi era frică să înnoptezi cu*

dânsa în casă". Fata pleca de luni până sâmbăta ca tată-său la pădure, la făcut de ferestrea. Averea Irinucăi era „*boii din pădure, un ţap şi două capre slabe şi râioase*".

A doua zi, Nică şi Dumitru au plecat la şcoală, iar profesorul văzând că aceştia poartă plete, a poruncit unuia dintre şcolari să îi tundă: „*Când am auzit una ca asta, am început a plânge cu zece rânduri de lacrimi şi a ne ruga de toţi dumnezeii să nu ne sluţească. Dar ţi-ai găsit. Profesorul a stat lângă noi, până ce ne-a tuns chilug*". Nu trecură una, că dădură de alta: „*ne trezirăm într-o bună-dimineaţă plini* ***ciucur de râie căprească*** *de la caprele Irinucăi*". Învăţătorul nu îi mai primea la şcoală, Irinuca nu îi putea vindeca, bunicul nu avea cum să afle, cât despre merinde apoi erau pe sfârşite şi ele. De Bunavestire însă se unseră cu leşie tulbure, după leac băbesc, au stat la soare, ca mai apoi să se scalde în apele Bistriţei: „*Vă puteţi închipui ce vra să zică a te scălda în Bistriţa, la Broşteni de două ori pe zi, tocmai în postul cel mare! Şi nici tu junghiu, nici tu friguri, nici altă boală nu s-a lipit de noi, dar nici de râie n-am scăpat*".

Într-una dintre zile, chiar de **sâmbăta lui Lazăr**, avea însă să vină prăpădul: „*Ne suim pe munte, la deal de casa Irinucăi, câte c-o bucată de răzlog în mână, şi cum curgeau pâraiele grozav (...) ne pune dracul să urnim o stâncă din locul ei (...) şi unde nu porneşte stânca la vale (...) şi trece prin gardul şi prin tinda Irinucăi, pe la capre şi se duce drept în Bistriţa, de clocotea apa!*". Şi iată cum **averea Irinucăi era deja distrusă**: „*gardul şi casa femeii dărâmate la pământ, o capră ruptă în bucăţi, nu-i lucru de şagă. Uitasem acum şi de râie şi tot de spaimă*".

Nu isprăvi una că deja dădu de alta: „**fuga înapoi acasă cu pluta pe Bistriţa**". Scăpaţi din iureşul faptelor, aceştia culeg toporaşi şi viorele. Vremea se schimbă, seara înoptează alături de un plăieş care le dă şi lor câte-o „*harchină*" ce „*aşa de uşor luneca pe gât, parcă era unsă cu unt*". A doua zi, seara, au ajuns la Pipirig, când „*bunica, de bucurie a şi tras un bocit*". După plânsul bunicii, apoi că nici nu se putea mai bine: „*ne-a dat demâncare tot ce avea mai bun, a scos un ulcior cu dohot de mesteacăn, ne-a uns de câte două-trei ori peste tot corpul şi apoi ne-a culcat pe cuptior la căldură*". Între timp veniră şi vestea de la Broşteni despre stricăiunea ce au făcut-o, iar bunicul lui Nică, fără vorbă, a mulţămit pe Irinuca cu patru galbeni.

În Sâmbăta Paştilor, au fost trimişi la părinţi acasă în Humuleşti, ca mai apoi în ziua de Paşti să „*tragă un Îngerul a strigat la Biserică, de au rămas toţi cu gurile căscate la mine*". Linişte şi pace până a doua zi, după a doua Înviere, când fetele au început a-i zice: „*Tunsul felegunsul, tunsul felegunsul, câinii după el*".

3.2. Structura narativă părţii a doua

Partea a doua începe sentimental, cu un **lirism nostalgic**. Acest sentiment este îndreptat fie către **locurile natale**, la **locul naşterii** şi la **casa părintească** din Humuleştii, fie către **sine şi familie** (părinţi, fraţi, surori).

a). Lirismul nostalgic îndreptat către locurile natale: „*Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stâlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mâţele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă ţineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc, parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie!"*

b). Lirismul nostalgic îndreptat către familie: „*Şi, Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinţii, şi fraţii şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ne era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!*".

c). Nostalgia se manifestă şi asupra propiilor trăiri: „*Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa*".

Aducerile aminte reînvie **chipul mamei** sale care, cu adevărat că „*ştia a face multe şi mari minunăţii*". De aceea, când scriitorul se lăsa furat de tendința de a povesti nezaurile vieţii, se întoarce mereu la acest tărâm magic al copilăriei**:** „*Hai mai bine despre copilărie să povestim, caci ea singură e veselă şi nevinovată*". **Chipul mamei se ridică la rang de simbol și este foarte bine conturat de-alungul întregii părţi**: „*mama îmi zicea cu zâmbet uneori, când se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată: Ieşi, copile cu părul bălan, afară şi râde la soare, doar s-a*

îndreptat vremea. Şi vremea se îndrepta după râsul meu…". **Nică era „*feciorul mamei*", mamă ce ştia** „*a face multe şi mari minunăţii: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru şi abătea grindina în alte părţi, înfingând toporul în pământ, afară, dinaintea uşii; închega apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare; bătea pământul, sau peretele, sau vrun lemn, de care mă păleam la cap, la mână sau la picior, zicând: Na, na!, şi îndată-mi trecea durerea... când vuia în sobă tăciunele aprins, care se zice că făce a vântşi vreme rea, sau când ţiuia tăciunele, despre care se zice că te vorbeşte cineva de rău, mama îl mustra acolo, în vatra focului, şi-l buchisa cu cleştele, să se mai potolească duşmanul; şi mai mult decât atâta: oleacă ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puţină tină din colbul adunat pe opsasul încălţării ori, mai în grabă, lua funingine de la gura sobei, zicând: Cum nu se deoache călcâiul sau gura sobei, aşa să nu mi se deoache copilaşulşi-mi făcea apoi câte-un benchiu boghet în frunte, ca să nu-şi prăpădească odorul!...şi altele multe încă făcea...*".

După reiterarea chipului mamei îşi aduce cu nostalgie şi bucurie aminte de ea: „*Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, pe cât mi-aduc aminte; şi-mi aduc bine aminte, căci braţele ei m-au legănat când îi sugeam ţâţa cea dulce şi mă alintam la sânu-i, gângurind şi uitându-mă în ochi-i cu drag! Şi sânge din sângele ei şi carne din carnea ei am împrumutat, şi a vorbi de la dânsa am învăţat Iar înţelepciunea de la Dumnezeu, când vine vremea de a pricepe omul ce-i bineşi ce-i rău*".

Vremea însă trece pentru Nică „*cu amăgele*", iar el creştea pe nesimţite. Nostalgia cuvântului, dorul necontenit toate îi redeşteaptă în minte gânduri şi plăceri pline de tâlc şi înţelepciune. Însă spune mai departe autorul: „*vai de omul care se ia pe gânduri!*", şi cum din „*veselia cea mai mare*" cade deodată în „*uricoasa întristare*". **Îndemnul clar** şi cât se poate de firesc este însă unul singur: „***Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată.*** *Şi, drept vorbind, acesta-i adevărul. Ce-i pasă copilului când mama şi tata se gândesc la neajunsurile vieţii, la ce poate să le aducă ziua de mâine, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire. Copilul, încălecat pe băţul său, gândeşte că se află călare pe un cal de cei mai straşnici, pe care aleargă, cu voie bună, şi-l bate cu biciul şi-l struneşte cu tot dinadinsul, şi răcneşte la el din toată inima, de-ţi ia auzul; şi de cade jos, crede că l-a trântit calul, şi pe băţ îşi descarcă mânia în toată puterea cuvântului...*". Aşa era Nică la „*vârsta cea fericită*", şi aşa crede că au fost toţi copiii „*de când îi lumea asta şi pământul, măcar să zică cine ce-o vrea*".â

Chipul familiei rămâne veşnic întipărit în mintea autorului. Îşi aduce aminte de serile de oboseală ale mamei, de munca tatălui din pădurea Dumescnicu când „*îngheţat de frig şi plin de promoroacă*" era speriat de copii sărindu-i în spate pe întuneric. Tatăl, cât de ostenit era îi prindea unul câte unul ca la „baba oarba", ridicându-i în grindă şi zicându-le „*tâta mare*". **Dragostea părintească nemărginită** adeseori nu era răsplătită cu fapte demne din partea lui Nică. După mesele de seară, Nică scotea „*mâţele de prin ocniţe şi le smotocea de le mergea colbul*", ca mai apoi să fie daţi „*huţa*" de tatăl lor care îi spunea Smarandei: „*Ce le pasă lor. Lemne la trunchiu sunt; slănină şi făină în pod este de-avolna; brânză în putină, asemene; curechiu în poloboc, slavă Domnului! Numai de-ar fi sănătoşi, să mănânce şi să se joace acum, cât îs mititei (...) Ş-apoi nu ştii că este o vorbă:* ***Dacă-i copil să se joace; dacă-i cal, să tragă; dacă-i popă, să citească***". Şi câte şi câte alte năzdrăvănii (**ca agresiuni ale realului**) nu făcea Nică, şi câte nu îi venea în cap şi câte nu făcea cu vârf şi îndesate:

a). Toaca de la Biserica casei: „*Când începe a toca în Biserică, Zahei al tău cel cuminte, fuga şi el afară şi începe a tica în stative, de pârâie păreţii casei şi duduie fereştile. Iar ştropşitul de Ion, cu talanga de la oi, cu cleştele şi cu vătraiul, face o hodorogeală şi un tărăboi, de-ţi iee auzul. Apoi îşi pun câte-o ţoală în spate şi câte-un coif de hârtie în cap şi cântă aleluia şi Doamne miluieşte, popa prinde peşte, de te scot din casă. Şi asta în toate zilele de câte două-trei ori, de-ţi vine, câteodată, să-i coşeşti în bătaie, dac-ai sta să te potriveşti lor*".

b). Tăierea porcului: „*La Crăciun, când tăia tata porcul (...) eu încălecam pe porc deasupra paielor şi făceam un chef de mii de lei, ştiind că mie are să-mi dea coada porcului s-o frig şi beşica s-o umplu cu grăunţe, s-o umflu şi s-o zurăiesc după ce s-a usca; ş-apoi vai de urechile mamei, până ce nu mi-o spărgea de cap!*".

c). Uratul de anul nou: „*Odată, la un Sfântul Vasile, ne prindem noi vro câţiva băieţi din sat să ne ducem cu plugul; căci eram şi eu mărişor acum, din păcate. (...) şi am şterpelit-o de acasă numai cu beşica cea de porc (...) şi nu ştiu cum s-a întâmplat, că nici unul din tovarăşi n-avea clopot. Talanca mea era acasă, dar mă puteam duce s-o iau? În sfârşit, facem noi ce facem şi sclipuim de cole o coasă ruptă, de ici o cârceie de tânjală, mai un vătrar cu belciug, mai beşica cea de porc a mea, şi, pe după toacă, ne pornim pe la case. Ş-o luăm noi de la* ***popa Oşlobanu,*** *tocmai din capul satului din sus, cu gând să umblăm tot satul... Când colo, popa tăia lemne la trunchi afară (...) şi a început a ne trage câteva naşteri îndesate (...) de am pârşit-o la fugă zicându-i popii: Drele pe podele şi bureţi pe pereţi; câte pene pe cucoşi, atâţia copii burduhoşi, cum obicinuiesc a zice plugarii pe la casele ce nu-i primesc*". După lunga sperietură, când intrară să cânte la Zaharia lui Gâtlan „*parcă naiba vrăjeşte : cela nu sună coasa, că-i e frig celuia că-i îngheaţă mâinile pe cârceie; văru-meu Ion Mogorogea, cu vătrarul subsuoară, se punea de pricină că nu ură, şi numa-ţi crăpa inima-n tine de necaz!*".

d). Smântânitul oalelor: „*Şi când căuta mama să smântânească oalele, smântâneşte Smarandă, dacă mai ai ce...*". După ce Nică nu recunoaşte că a smântânit oalele, Smaranda, în spirit de mare gospodină afirmă: „*Urât mi -a fost în viaţa mea omul vicleanşi lingău, drept să-ţi spun, dragul mamei! Şi să ştii de la mine că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtişag, fie lucru de purtat, fie de-a mâncării, fie ori de ce-a fi*".

e). Moş Chiorpec - ciubotarul: „*Şi cum uitam ciuda, fuga iar la moş Chiorpec după curele! Şi el, când mă vedea intrând pe uşă, îmi zicea cu chef:* ***He, he! Bine ai venit, nepurcele!*** *Şi iar mă răbuia, făcându-mă de râs; şi eu iar fugeam acasă, plângând, stupind şi blăstemându-l*".

f). La cirese: Nică se hotărăşte să se ducă la vărul său Ion pentru a mânca cireşe. Pretextând că vrea să-l ia pe Ion la scăldat află de la mătuşa Mărioara că acesta nu este acasă. Îşi ia rămas bun de la mătuşă, după care se strecoară în grădină şi se urcă în cireş. Mătuşa Mărioara îl zăreşte, începe sa-l amenințe: „*Dar bine, ghiavole, aiciţi-i scăldatul? zise ea, cu ochii holbaţi la mine; coboară-te jos, tâlharule, că te-oi învăţa eu! Dar cum să te cobori, căci jos era prăpădenie! Dacă vede ea şi vede că nu mă dau, zvârr! de vro două-trei ori cu bulgări în mine, dar nu mă chiteşte. Apoi începe a se aburca pe cireş în sus, zicând: Stai, măi porcane, că te căptuşeşte ea, Mărioara, acuş!*". Drept urmare Nică sare din cireş şi, pentru a scapa, începe să alerge printr-o plantaţie de cânepă pe care o reuţesc să o culce la pământ: „*Şi nebuna de mătuşa Mărioara, după mine, şi eu fuga iepureşte prin cânepă, şi ea pe urma mea, până la gardul din fundul grădinii, pe care neavând vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cânepă, fugind tot iepureşte, şi ea după mine până-n dreptul ocolului pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de lături iar gard, şi hârsita de mătuşă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cât pe ce să pună mâna pe mine! Şi eu fuga, şi ea fuga, şi eu fuga, şi ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ*". Nică a reuşit să scape sărind gardul: „*Şi după ce facem noi trebuşoara asta, mătuşa, nu ştiu cum, se încâlceşte prin cânepă, ori se împiedică de ceva, şi cade jos. Eu, atunci, iute mă răsucesc într-un picior, fac vro două sărituri mai potrivite, mă azvârl peste gard, de parcă nici nu l- am atins, şi-mi pierd urma, ducându-mă acasă şi fiind foarte cuminte în ziua aceea...*". Dar seara mos Vasile împreună cu primarul au venit la părinţi pentru a cere daune pentru cânepă şi cireşe că „*vorba ceea: nu plăteşte bogatul, ci vinovatul*". Nică primeşte „*o chelfaneală zdravană*" de la tatăl său pentru stricăciunile produse de el: „*De-amu să ştii că ţi-ai mâncat liftiria de la mine, spânzuratule! Oare multe stricăciuni am să mai plătesc eu pe urma ta? Şi iaca aşa cu cireşele; s-a împlinit vorba mamei, sărmana, iuteşi degrabă: Că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtişag*".

g). Pupăza din tei. Într-o dimineaţă mama lui, Smaranda, îl trezeste pe Nică înainte de răsăritul soarelui, când era somnul mai dulce, ca să nu-l spurce „*cucul armenesc*": „*Mă trezeşte mama într-o dimineaţă din somn, cu vai-nevoie, zicându-mi: Scoală, duglişule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul armenesc şi să te spurce, ca să nu-ţi meargă bine toată ziua?...*".[13]

[13] A se vedea Hadrian SOARE și Gheorghe SOARE, *Limba și literatura română. Clasa a IX-a*, Îndrumător pentru noile manuale alternative, Editura Educațional Carminis, Pitești, 2005, p. 42-43: „*Pupăza din tei este*

În fond, trezirea aceasta „*des-dimineaţă, cu noaptea-n cap*”, prin insinuarea în somnul benefic, protector, a cântecului pupezei, semnifică un **atentat împotriva lumii ideale a copilăriei,** necesitatea intrării personajului în rândul comunităţii, prin obişnuirea treptată cu rigorile vieţii, cu treburile ce nu mai suportă amânare. Pupăza este ceasornicul natural al satului, **simbol** sui-generis **al timpului real,** stabilind ritmurile muncii şi ale vieţii, după care se conduc toţi humuleştenii. Somnul copilului devine astfel redută, punct de rezistenţă împotriva acestei **invazii a realului** în lumea fabuloasă a copilăriei.

Smaranda îl trimite pe Nică să ducă mâncare oamenilor angajaţi la prăşit în Valea Sacă. Pe drum, Nică numai că auzi pupăza – „*ceasornicul satului*”- cântând şi se abătu pe la teiul în care îşi avea pupăza cuibul cu gândul s-o prindă, căci avea „*grozavă ciudă pe dânsa, nu numai pentru pupat, ci pentru că mă scula în toate zilele cu noaptea-n cap*”. Când *băgă mână în scorbură să găbuiască pupăza, se sperie de creasta ei cea rotată şi de pene şi îi dădu drumul în scorbură: Şi cum stam eu acum şi mă chiteam în capul meu că şarpe cu pene nu poate să fie, după cum auzisem, din oameni, că se află prin scorburi câteodată şi şerpi, unde nu mă îmbărbătez în sine-mi şi iar bag mâna să scot pupăza...dar pupăza nicăieri...*”. Scoate căciula din cap şi pune în gura scorburii o lespede şi pleacă să ducă mâncare lingurarilor. La întoarcere Nică prinde pupăza „*vlăguită de atâta zbucium*”, o ascunde acasă în pod, iar când vru să ia şi ouăle, acestea erau toate „*numai o chisăliţă*”. După două zile, de frică să nu fie prins, Nică „*umflă pupăza de unde era ascunsă în pod*” şi se duce cu ea la iarmaroc să o vândă. De cum ajunge în iarmaroc, începe să se poarte ţanţoş printre oameni, cu pupăza-n mână, că „*de, doar eram şi eu oleacă de fecior de negustor*”. Un mosneag „*nebun*”, sub pretext că vrea să cumpere pupaza, o dezleagă şi îi dă drumul zicând: „*Iaca poznă, c-am scăpat-o! Pupăza, zbrr! Pe-o dugheană şi, după ce se mai odihni puţin, îşi ie apoi drumul în zbor spre Humuleşti*”. Nică îi cere socoteală moşneagului, să îi plătească pasărea: „*Ce gândeşti dumneata moşule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ţi-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? (...) Nu-ţi paie lucru de şaga!*”. Moşneagul încearcă să-l potolească şi-l ameninţă în final că-l va duce la taică-său: „*Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muiat gura*”. Speriat, Nică fuge acasă: „*Apoi încet-încet m-am furişat printre oameni, şi unde-am croit-o la fugă spre Humuleşti, uitându-mă înapoi să văd, nu mă ajunge moşneagul?*”. Ajuns acasă, fraţii îi spun că părinţii sunt plecaţi la târg, iar mătuţa Măriuca ridicase tot satul din pricina pupezei. Dar tocmai atunci, se aude pupăza, care cânta în tei, şi astfel toată lumea era împăcată: „*Cele rele să se spele, cele bune să s-adune; vrajba dintre noi să piară, şi neghina din ogoare!*”.

Întâmplările din acest episod se înscriu într-o permanentă pendulare între **real** şi **fabulos,** iar dialogul dobândeşte o strălucire inegalabilă. Acţiunea este precipitată, sub semnul primejdiei pe care o resimte mereu Nică, sau se desfăşoară scenic, ca într-o comedie, în antologica întâmplare de la iarmaroc. Oamenii maturi, mai ales părinţii, reprezintă, în lumea copilăriei, cenzorii ei cei mai eficienţi şi mai inflexibili. Lumea lui Nică nu are sorţi de câştig în faţa lumii oamenilor mari, preocupaţi de grijile existenţei, pentru care farmecul copilăriei a dispărut de mult; simpla rostire a numelui tatălui are asupra personajului efecte devastatoare: „*Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muiat gura*”. În final, într-un deznodământ fericit, parcă prin intervenţia unui **deux ex machina,** pupăza se aude cântând, ca în fiecare zi, în teiul din deal, Nică scapă de gura aprigă a mătuşii Măriuca, iar fraţii săi îl cred cu totul nevinovat şi îl compătimesc cu naivitate pentru suferinţele îndurate pe nedrept. Ca într-o comedie bufă, în care cititorul, de fapt spectatorul, râde pe săturate, toţi se împacă cu toţi, **păcălitorul,** Nică, este la rândul lui **păcălit** şi totul se termină, ca la Rabelais, în „*Gargantua şi Pantagruel*”, cu un ospăţ bine stropit cu vin, alimentat cu pui la frigare şi cu plăcinte poale în brâu, din care toţi se înfruptă cu mare poftă, dar mai ales Nică, obosit de atâtea peripeţii, care şi-a „*pus bine gura la cale*”, în menirea de bine strămoşească. Se restituie astfel satului şi lumii ţărăneşti aureola ei mitică, evocată mai târziu şi de Mihail Sadoveanu în „*Hanu Ancuţei*”**,** în care

---

o pasăre nefastă, care-i „spurcă” pe cei surprinşi dimineaţa încă adormiţi, într-un anume fel chiar monstruoasă, confundabilă cu un şarpe cu pene, tulbură cea mai fericită stare a casei şi a copilului, somnul, momentul de perfectă armonie şi contopire cu lumea de vis a copilăriei. Eroul, acest năzdrăvan Nică a lui Ştefan a Petrei, va întreprinde de aceea o primă călătorie, o primă ieşire din mediul său, una de pedeapsă, de restabilire a ordinii şi a armoniei tulburate. Incursiunea la tei, cu toate peripeţiile drumului şi ale întâmplărilor, dobândeşte proporţiile unei adevărate expediţii, comparabile, prin viziunea fabuloasă a copilului, cu acelea din marile epopei”.

toți beau, mănâncă și spun povești, trăind în orizontul vârstei de aur, al sărbătorii perpetue, pe care copilăria o exprimă pe deplin.[14]

h). La scăldat. Într-o zi, Smaranda îl roagă pe Nică să o ajute. El promite să stea acasă, să muncească la război, fiindcă „*se întrecea cu fetele cele mari la tors*" și de aceea era numit de Măriuca Săvucului „**Ion Torcălăul**". Însă cum să stai acasă și să munceşti, să legeni copilul, când afară era cald și frumos, numai vreme bună de scăldat. Astfel în gândul lui Nică se aprinde dorința de a pleca la baltă, la scăldat. Smaranda văzând că băiatul nu mai este acasă, iese pe afară, îl caută, dar „*Ion, pace să fie găsit*". Văzând că nu are răspuns de nicăieri, Smaranda se duce la baltă și-l vede „*tolănit în pielea goală pe năsip*". Ea așteaptă să intre în apă, apoi îi ia toate hainele zicându-i cu năduh: „*Îi veni tu acasă, coropcarule, dacă te-a răzbi foamea, ş-apoi atunci vom avea altă vorbă! Şi se tot duce*". Nică se gândește cum să ajungă acasă fără haine. O ia prin păpușoi, prin grădinile oamenilor, îl latră câinii, apoi ajunge, cu chiu cu vai, în ograda casei sale: „*Mamă, bate-mă, ucide-mă, spânzură-mă, fă ce ştii cu mine; numai dă-mi ceva de mâncare, că mor de foame*!". După această întâmplare, Nică devine ascultător și harnic, până când, impresionată, Smaranda îl iartă.

Finalul acestui capitol este memorabil prin **celebra autoironie, cugetare filozofică la adresa trecerii timpului**: „*Ia, am fost şi eu în lumea asta un bot cu ochi, o bucată de humă însufleţită din Humulesti, care nici frumos până la 20 de ani, nici cu minte până la 30 şi nici bogat până la 40 nu m-am făcut. Dar şi sărac, ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de când sunt, niciodată n-am fost*". Rememorările interesează în măsura în care au contribuit la formarea lui Nică, ca om, dându-i o imagine asupra lumii, îmbogățindu-i universul cunoașterii.

Din această cauză, în „*Amintiri din copilărie*" domină, ca număr și ca întindere în text, nu întâmplările în spațiul închis, ci **aventurile în spaţiul deschis,** din care, de regulă, eroul se întoarce înfrânt acasă, la acel liman salvator. Remarcabil este însă faptul că toate aceste repetate întoarceri sunt în realitate adevărate fugi înapoi către casă, în aceeași logică a restaurării puterilor, pe care o urma Anteu în momentul în care atingea cu picioarele pământul, fugi cu felurite înfățișări, după amploarea și încărcarea afectivă a fiecăreia, de o rară expresivitate lingvistică, redate de cele mai multe ori prin locuțiuni verbale: fugă din grădina mătușii Mărioara, cu ritmul și consecințele acesteia; fuga ruşinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat; fugă de la școală, „*de-i scăpărau picioarele*", urmărit de pedeapsa teribilă a „*Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi*"; fuga din iarmaroc („*am croit-o la fugă spre Humuleşti*"), în episodul cu pupăza; fugă, în fine, către casă, „cu gheața în spate", de la Broșteni, după ce personajul dărâmase o altă casă, străină și neprimitoare însă, ea însăși plină de primejdii. O singură dată nu se mai întoarce acasă: cel mai lung drum și ultimul în „*Amintiri din copilărie*" este cel al plecării la Socola, drumul de la Humulești la Iași, cel al înstrăinării dureroase și definitive de sat și de lumea lui.[15]

3.3. Structura narativă a părții a treia

Partea a treia începe cu **un monolog dialogat al autorului cu propriul său cuget** încărcat de aceeași autoironie, care se consideră o bucată de humă însufleţită, un boț cu ochi, ce asurzește lumea cu țărăniile sale: „*Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, când ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită în sat de la noi, şi nu te lasă inima să taci; asurzeşti lumea cu ţărăniile tale!*". Această parte cuprinde anii de școală de la Fălticeni, prilej cu care este descris satul Humulești și împrejurimile acestuia și se fac referiri și la istoria acestor locuri, cu domnitorii și mitropoliții ce „*s-au rânduit la scaunul Moldovei*" și care „*au trebuit să treacă măcar o dată prin Humuleştii*".

Acest dialogul cu propriul cuget este o modalitate de disimulare a intenţiilor unui artist genial, conștient de valoarea propriei creații: „*Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci şi eu sunt om din doi oameni; şi satul Humuleşti, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii, ca alte sate; şi locurile care înconjură satul nostru încă-s vrednice de amintire*".

[14] A se vedea Hadrian SOARE și Gheorghe SOARE, *Limba și literatura română*. *Clasa a IX-a*, Îndrumător pentru noile manuale alternative, Editura Educațional Carminis, Pitești, 2005, p. 43.
[15] *Ibidem*, p. 44.

Preocuparea autorului este aceea de a prezenta copilăria şi nu numai o monografie a Moldovei istorice şi postpaşoptiste: „*Eu am altă treabă de făcut; vreau să-mi dau seamă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atâta-i tot* (...) *şi mai vreau să arăt că humuleştenii nu-s trăiţi ca în bârlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mâna*".

În această parte, **eroul devenit adolescent**, dar „*cel mai bun de hârjoană şi slăvit de leneş, leneş*", este înfăţişat urmându-şi drumul, ca **elev la şcoala domnească din Târgul Neamţului**, deschisă de Ghica-Vodă şi condusă de **Părintele Isaia Duhu**: „*Iată, copii, şcoala şi sfânta biserică, izvoarele mângâierii şi ale fericirii sufleteşti; folosiţi-vă de ele şi vă luminaţi, şi pe Domnul lăudaţi!*". Părintele Duhu îi îndremna la studiul Ceaslovului şi a Psaltirii, căci „*toate celelate învăţături, sunt numai ereticii, care mai mult amărăsc inima şi tulbură sufletul omului*". Cu toate acestea Părintele Duhu i-a învăţat şi „*câte oleacă de artimetică, de gramatică, de geografie, şi din toate câte ceva, după priceperea noastră*".

Apoi urmează cursurile **la scoala de catiheţi din Fălticeni.** Scriitorul urmăreşte procesul formării adolescentului Nică în raporturile lui cu viata socială, cu condiţiile în care tinerii urmau şcoala. Desprinderea de sat se realizează pentru o perioadă mai lungă, urmărind procesul formării lui Nică, raporturile lui cu viaţa socială, cu ai săi colegi de scoală, între care şi vărul său: Ion Mogorogea, Gâtlan, Trăsnea, Oşlobanul, împreună cu care stătea în gazda la Pavel Ciubotarul, unde îşi aduceau merinde de acasă şi se îngrijeau iarna de lemne de foc.

Accentele ironice se îndreaptă, în acest capitol, spre „*fabrica de popi*" din Fălticeni, spre deprinderile unor membri ai tagmei preoţeşti sau monahale, spre manualele şcolare aride şi spre învăţarea mecanică, un „*cumplit mestesug de tâmpenie*", care dau tabloului o imagine realistă asupra şcolii româneşti din acea perioadă.

3.4. Structura narativă părţii a patra:

Partea a patra debutează prin **exprimarea tristeţii eroului** care, „*în toamna anului 1855*", este silit să-şi părăsească satul natal pentru a merge la **seminarul de la Socola**: „*Cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte străinului la câmp şi pruncul dezlipit de la sânul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti când veni vremea să plec la Socola după stăruinţa mamei*". Pe de o parte rămâne satul cu toate frumusețile sale, cu tovarăţii din copilărie şi durerea tânărului dezlipit de locurile dragi ia proporţii dramatice: „*Drag mi-era satul nostru, cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mâhnire Cetatea Neamţului de atâtea veacuri. Dragi-mi erau tata şi mama, fraţii şi surorile, şi băieţii satului, tovarăţii mei din copilărie, cu care în zilele geroase de iarnă mă desfătam pe gheaţă şi la săniuş, iar vara, în zilele frumoase de sărbători, cântând şi chiuind, cutreieram dumbrăvile şi mândrele dealuri de după care îmi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a copilăriei*". Tot un pasaj liric îl reprezintă apariţia lui Mihai Scripcariul, lăutarul satului, cântând în puterea nopţii „*cu glas duios, de picau frunzele jos, inima de ţi-o rupea*".

Părăsirea satului este **dezrădăcinarea definitivă din universul Humuleşlilor**, **ieşirea din tărâmul miraculos al copilăriei şi înstrăinarea eroului** „*hotărâtă cine ştie pentru câtă vreme*". Universul în care pătrunde eroul e inferior celui din Humuleşti, începând cu satele de câmpie şi până la „*rătăceniile de pe uliţele Iaşilor*". Sosirea la Socola, într-un târziu, noaptea şi rămânerea în căruţa trasă „*sub un plop marc*", deci sub cerul liber, **simbolizează lumea necunoscută în care urmează să intre Nică şi în care se simte stingher**.

Finalul acestui capitol şi al „*Amintirilor*" exprimă **filozofia relativităţii timpului** ce se scurge ireversibil, lăsând în urmă o viaţă bogată în trăiri si sentimente pure. Memoria afectivă a eului narator **reface drama adolescentului care, în toamna lui 1855, părăseşte satul pentru a urma seminarul de la Socola**. Aici, Nică se simte lipsit de apărare in fata vieţii şi a timpului ireversibil.[16]

[16] Iacob NEGRUZZI în „*Amintiri din Junimea*" îi face un portret memorabil autorului: „*Ce fericită achiziţie pentru societatea noastră acea figură ţărănească şi primitivă a lui Creangă! Tobă de anecdote, el avea totdeauna câte una disponibilă... Când râdea Creangî, ce hohot puternic, plin, sonor, din toată inima, care făcea să se cutremure pereţii! Singur râsul lui înveselea societatea fără alte comentarii!*"

Or, tocmai de această lume a copilăriei ideale trebuie să se despartă zburdalnicul personaj pentru a urma voinţa neînduplecată a mamei de a-şi duce fiul la şcoli tot mai înalte. Mama, care pentru Nică rămâne „*plină de multe şi mari minunăţii*”, se dovedeşte, cu toate rugăminţile lui, a fi aprigă şi neîndurătoare. în simplitatea ei ţărănească, Smaranda întrezărise sensul dezvoltării lumii modeme şi manifestase un adevărat cult pentru ştiinţa de carte: învăţase buchile o dată cu Nică, devenit şcolar, şi totodată „*era în stare să toarcă-n furcă şi să învăţ mai departe*”, în convingerea nestrămutată că „*omul învăţat înţelept va fi şi pe cel neînvăţat slugă-1 va avea*”. Dar, cum singurul învăţat din satul acelei vremi era preotul, idealul mamei, ambiţioasă şi înciudată că şi alţii râvneau acelaşi lucru, era să-şi facă feciorul popă. Nici un argument contrar nu rezistă acestei puternice voinţe; nici dorul de sat al lui Nică, de familie şi de tovarăşii dejoacă, nici sclifoselile şi văicărelile sale, nici ameninţarea că mai bine s-ar duce la călugărie. Pentru a fi convingătoare, mama apelează mai întâi la un argument de bun-simţ, ca Nică să nu dea „*cinstea, pe ruşine şi pacea pe gâlceava*”, dar nu s-ar da în lături de la unul mai puternic şi mai eficace, „*culeşerul din ocniţă*”, cu care să-şi „*dezmierde*” fiul, „*cât e de mare*”.

Un intens sentiment al dezrădăcinării, al înstrăinării de sat, de matcă, **un sămănătorism avant la lettre** străbate această ultimă parte a „*Amintirilor*”. Pentru Nică, idealul mamei are o finalitate îndoielnică, deloc strălucită, prezentată de altfel cu o notă de umor: „*Şi eu să înşir atâtea şcoli: în Humuleşti, la Broşteni în crierii munţilor, în Neamţ, la Fălticeni, şi acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac, ia, acolo, un popă prost, cu preuteasă şi copii*”. Ironia la adresa feţelor bisericeşti, spre a căror tagmă se îndreaptă prin plecarea la Socola, devine necruţătoare: pe popi „*nu-i mai încape cureaua de pântecoşi ce sunt*”, iar călugării sunt „*o adunătură de zamparagii duglişi din toată lumea, cuibăriţi prin mănăstire*”, puşi pe căpătuială şi petreceri.

De fapt, capitolul ultim al „*Amintirilor din copilărie*” figurează tocmai **iesirea** dureroasă **din mit,** despărţirea dramatică de lumea atemporală a copilăriei şi a satului etern românesc. Acum, pentru prima dată în text, se menţionează **timpul real,** apar precizări temporale: timpul creaţiei este unul final, toamna anului 1855, „*când veni vremea să plec la Socola*”. Drumul de la Humuleşti la Iaşi reprezintă **itinerarul unei demitizări,** semne extrem de sugestive, cu antiteze esenţiale. Satul copilăriei este prezentat „*cu tot farmecul frumuseţilor lui*”, „*întemeiat în toată puterea cuvântului*”, cu „*priveliştea lumii*”, cu oamenii şi locurile lui de neuitat şi mai ales, de la o vreme, cu „*sezătorile, clăcile, horile şi toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însufleţire!*”, „*de-ţi părea*”, zice scriitorul, „*tot anul zi de sărbătoare*”, sărbătoarea perpetuă, specifică mitului. Eroul va merge acum „*în loc strein şi aşa depărtat*”, „*surgun, dracului pomană*”. Ion Creangă insistă acum asupra antitezei dintre „*satele şi locurile frumoase*” ce rămân în urmă şi viaţa câmpenească, unde „*apa-i rea şi lemnele pe sponci*”, iar oamenii sunt „*sarbezi la faţă şi zbârciţi, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte*”.

Deplasarea de la mit către realitate, ca şi aceea de la sacru la profan, se face tot **sub semnul aventurii,** însă **într-un registru ironic** mai accentuat acum, sub semnul umorului de origine populară,-prin care durerea despărţirii de sat se diminuează şi gândurile personajelor se înseninează. în arhetipologia generală, nivelul ironic este subsecvent nivelurilor mitic şi eroic, o treaptă contingentă realului, şi Ion Creangă adaptează instinctiv registrul scriiturii acestor noi mutaţii din dinamica operei literare. Cea mai hazlie întâmplare a drumului de la Humuleşti la Iaşi conţine şi semnele cele mai sugestive ale acestei **treptate demitizări a lumii „*Amintirilor din copilărie*”:** caii lui moş Luca, numiţi de Smaranda, în perimetrul mitic al satului, „*doi cai ca nişte zmei*” din poveste, „*se muiese de tot*”, devenind ceea ce erau în realitate, „*smârţoagele lui de cai, vlăguiţi din cale-afară, şi slabi, şi ogârjiţi ca nişte mâţi de cei leşinaţi, nu zmei, cum zicea mama*”. Cu atât mai mult, deci, drumul ieşirii din copilărie este unul impus, neacceptat de personajul principal, un drum împiedicat cât mai mult cu putinţă, „*din hop în hop*”, către o lume necunoscută şi străină. Lumea în care ajunge este una fără repere, indistinctă, atât de diferită de aceea atât de luminoasă a copilăriei: singurul reper spaţial menţionat în text este „*un plop mare*”, în perimetrul căruia apar, din întuneric, personaje bizare, de carnaval parcă, având „*nişte târsoage de barbe cât badanalele de mari*”, „*mărturisindu-şi unul altuia păcatele!*”.

Există o prejudecată ce mai circulă încă în lumea literară şi mai ales şcolară, aceea că „*Amintiri din copilărie*”, prin dispariţia prematură a scriitorului, este o operă neterminată. Din demonstraţia de mai sus reiese cu claritate contrariul, ideea că este vorba de un text literar rotund, în care fiecare segment al scriiturii se subordonează unei idei centrale dominante. Drumul de la Humuleşti la Iaşi concentrează toate semnificaţiile spaţiale ale operei lui Creangă. Există, la

eroul-personaj, ca şi la scriitorul de mai târziu, aceeaşi reticenţă a desprinderii de matcă, aceeaşi reţinere în faţa necunoscutului. De astă dată, personajul nu se mai întoarce acasă, dar Creangă şi-a purtat totdeauna cu sine spaţiul natal, l-a implantat chiar în mediul urban, boideuca din Ţicău fiind **toposul** similar casei părinteşti. Numai târziu se întoarce şi îl recreează exemplar în ordine literară, în operă, supus efectelor oralităţii şi ale umorului. în spaţiul deschis şi ostil, străin, în ofensiva spaţială mereu reluată, personajul, s-a văzut, este un învins; scriitorul însă, prin opera lui mereu viabilă, învinge timpul, aceasta fiind adevărata lui izbândă şi a literaturii române.[17]

3.5. Concluzii - lumea amintirilor ca lume aflată într-o continuă sărbătoare

Din toate acestea rezultă că singurul loc prielnic, în care fiinţa umană se împlineşte şi se simte fericită, este reprezentat de locul de baştină şi de casa în care s-a născut. Creangă însuşi, simţind că depărtarea de casă şi toate aceste drumuri umbresc liniştea şi seninătatea personajului său, intervine în text, readucând povestea în atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei: „*însă vai de omul care se ia de gânduri! Uite cum te trage pe furiş apa la adânc şi din veselia cea mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură e veselă şi nevinovată!*". *Aici sunt ştiute întâmplări vesele ale acestei vârste, în care de cele mai multe ori Nică apare în împrejurări defavorabile, dar pe care depărtarea amintirii le înseninează, aici este sălaşul poveştilor „pline de veselie" şi al cântecelor lui Mihai scripcarul din Humuleşti, tot atâtea prilejuri de desfătare, „de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare*".

Aceasta este trăsătura definitorie a satului românesc eternizat în „*Amintiri din copilărie*", văzut prin ochii copilului: **sărbătoarea** nesfârşită, aproape **mitică,** venită din vechime, dintr-o uitată „*vârstă de aur*" şi din optimismul neabătut al ţăranului român. Este o fericire simplă, dar robustă, căci Nică este „*vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa", iar „părinţii şi fraţii şi surorile îmi erau sănătoşi şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere la noi*".

Casa „îndestulată" şi sănătatea părinţilor care feresc copilul de „neajunsurile vieţii" sunt condiţii elementare, lipsite de pretenţii, ale acestui univers al jocurilor şi hazului copilăresc. Ion Creangă manifestă cunoaşterea adâncă a psihologiei vârstei lipsite de griji, căci duioase amintiri ale acesteia îl stăpânesc, peste ani, şi pe omul matur, pe scriitorul ce reînvie farmecul pierdut al vârstei de altădată. Scriind „*Amintirile*", Creangă păstrează în suflet ceva din copilul care vede în băţul pe care a încălecat „*un cal de cei mai straşnici*" şi strigă la el „*din toată inima*" şi „*în toată puterea cuvântului*", dar ia distanţa necesară faţă de întâmplări, prin efectele de umor irezistibil, cu valoare de artă, pe care le scoate din ele. Din aceste două sublime sensibilităţi, ce se continuă una pe cealaltă, a **copilului fericit** şi a **scriitorului genial,** izvorăşte universul fascinant al acestei opere nemuritoare. Jocurile sunt de o mare diversitate şi o neînchipuită inventivitate; mai mult, sunt universale, ale tuturor copiilor lumii, Creangă având deplina convingere că a surprins misterul profund al acestei vârste: „*Aşa eram eu la vârsta cea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul, macar să zică cine ce-a zice*".

Pentru a reconstitui întreaga atmosferă de strălucire a acestei lumi cuprinse de sărbătoare, Ion Creangă se întrece pe sine, folosind toată gama de mijloace artistice ale geniului său: **umorul,** de la **autoironie** până la **persiflare,** expresiile populare de mare savoare, „*cuvântul greu, plin de subînţelesuri, unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare*", cum spunea George Călinescu. Mai mult, **autorul devine erou în povestire,** gesticulează şi exclamă, se entuziasmează sau manifestă întristare, îl invită şi pe cititor să ia parte la acţiune, manevrează cu deosebită artă dialogul şi planurile naraţiunii, vizualizând puternic scene şi întâmplări unice prin universalitatea lor. Casa ridicată „în slavă" devine o imensă scenă a jocurilor infantile, luminată de privirea ocrotitoare a mamei şi de atitudinea îngăduitoare a tatălui. Ion Creangă pune în mişcare epică un **spectacol magnific** în care **comicul întâmplărilor** şi **comicul de limbaj** conlucrează în mod desăvârşit, generând un hohot de râs sănătos, specific întregii opere a marelui povestitor. Faţă de năzdrăvăniile copiilor, mama arată o falsă supărare, îi numeşte cu umor ascuns „*ghiavoli*" şi „*pughibale spurcate*" şi nu s-ar da în lături să ia „*nănaşa*", varga, din coardă şi să-i

[17] A se vedea Hadrian SOARE şi Gheorghe SOARE, *Limba şi literatura română. Clasa a IX-a*, Îndrumător pentru noile manuale alternative, Editura Educațional Carminis, Pitești, 2005, p. 47-48.

croiască de „*să le meargă petecele*”, să le facă musai „*câte un şurub-două prin cap*” sau să le dea „*câteva tapangele la spinare*”. Tatăl însă le dă „paiele”, le „dă nas” şi le „ţine hangul”, privind această vârstă prin prisma unei străvechi înţelepciuni populare: „*Ş-apoi nu ştii că este o vorbă: dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; şi dacă-i popă, să cetească...*”.

Jocurile înseşi au o dinamică extraordinară, presupunând cele mai neaşteptate acţiuni, momente de acalmie şi de vacarm infernal, iar din partea scriitorului, spre a le reda, un nesecat registru expresiv, o avalanşă de interjecţii, de verbe şi de.locuţiuni verbale de factură populară, surprinse îndeosebi în dialogul sugestiv şi plin de umor al părinţilor, care închid în formule unice concepţia poporului român despre copilărie şi drepturile ei fireşti. În această inepuizabilă energie a jocului, în care mereu o luau de la capăt, copiii dădeau „otrocol prin cele mâţe” şi le şmotreau „de le mergea colbul”, făceau mamei (cum observă cu ironie tatăl) biserică în casă, cântând „Doamne miluieşte, popa prinde peşte”, băteau toaca în stative, astfel încât, printre hohote de râs, „pârâie pereţii casei şi duduie fereştile”. Liniştea vine atunci când copiii sunt puşi la treabă, căci- „se codesc, se drâmboiesc şi se sclifosesc”, ori „o mai răresc de pe acasă”, sau înainte de culcare, când „stau treji şi se uită ţintă” în ochii părinţilor, de parcă au de gând să-i „zugrăvească”, pentru ca apoi să izbucnească iarăşi în „incuri” şi în „gălăgie”. Chiar sunetele unor astfel de regionalisme sau arhaisme, „bătrâne în înţelesuri”, au trăsătura evocatoare, vizuală şi auditivă, a mişcării. În această parte a operei **Nică dispare ca personaj individualizat,** se confundă tot mai mult cu copilul anonim al tuturor timpurilor, care îşi trăieşte cu inocenţă totală vârsta de aur a copilăriei.[18]

4. Caracterizarea personajelor

Numărul personajelor ce apar în „*Amintiri din copilărie*„ **este relativ mare**, fără ca portretul care li se face să fie adâncit în mod deosebit. Aproape toate sunt conturate sumar, prin caracterizare directă, prin acțiune ori limbaj. Creangă reușește să le schiteze o individualitate prin tehnica detaliului, care îi permite să nuanțeze caracterele. Multe personaje se reţin prin **lapidarele și expresivele caracterizări** pe care le face autorul: **Smărăndița** e o „zgâtie de fată”, **bădița Vasile** – „*harnic și ruşinos ca o fată mare*” etc. **Altele seamănă cu eroii din basme**: **Mogorogea** e certăreț ca Gerilă, **Nică Oșlobanu** pare o variantă a lui Chirica din povestea „Stan Păţitul”.

4.1. Caracterizarea lui Nică

Însă, dincolo de toate celelalte portrete, **Nică este personajul constitutiv al textului**, și în jurul său sunt reunite toate semnificațiile. Ca structură a unei existențe, Nică se conturează de la indeterminare la autodeterminare. Urmărind evoluția școlară a lui Nică, scriitorul surprinde cu luciditate **procesul anevoios al devenirii sale intelectuale.** Eroul este: „*slăvit de leneș*”, „*un pierde vară*” împins spre învățătură de mama și bunicul său. Ipostazele devenirii relevă fațetele personalității sale, nu lipsită de contradicții. „*Om din doi oameni*”, frământat din „*huma din Humulești*”, și înzestrat cu har, aparține și spiritului înalt și lutului din care se trage. Nică se definește și în relația cu celelalte personaje ale operei menite sa înfățișeze varietatea firii umane. Trăsăturile copilului sunt ilustrate chiar de autor, cu jovialitate, cu umor, cu autoironie, reieşind chiar din propriile mărturisiri autobiografice: „*prizărit, ruşinos şi fricos şi de umbra mea*”, „*vesel ca vremea cea bună şi ştiurlubatic şi copilăros ca vântul în turbarea sa*”, „*slăvit de leneş*” ori caracterizări făcute de către alte personaje: „*o tigoare de băiet, cobăit şi leneş, de n-are păreche*”, spunea Ştefan a Petrii. Alte trăsături sunt ilustrate chiar de întâmplările hazlii şi de situaţiile prin care trece eroul principal: la cireşe, pupăza din lei, la scăldat, năzbâtiile făcute în şcoală, în care tentativele lui Niea eşuează, întrucât eroul învaţă din fiecare precepte morale necesare formării sale ca om cinstit, iubitor de adevăr, corect. În finalul romanului, Nică trăieşte intens drama dezrădăcinării, a înstrăinării de satul natal, de oamenii lui, care-i fuseseră atât de dragi şi cu care se identifică pe deplin: „*o bucată de humă însufleţită din Humuleşti*”.[19]

[18] A se vedea Hadrian SOARE și Gheorghe SOARE, *Limba și literatura română*. *Clasa a IX-a*, Îndrumător pentru noile manuale alternative, Editura Educațional Carminis, Pitești, 2005, p. 45-46.
[19] A se vedea Mariana BADEA, *Limba și literatura română*, Editura Regis, București, 2002. P. 103-104.

Nică se integrează conştiinţei colective şi numai stăruinţa mamei sale îl împinge spre învăţătură. Scriitorul matur (Eul narator) analizează cu luciditate procesul anevoios al devenirii intelectuale a personajului (Eul erou).

Plecarea la şcoala din Broşteni, călăuzit de bunicul David Creangă din Pipirig, înseamnă prima ruptură de „*vatra satului*". Ca şi în „*Povestea lui Harap-Alb*", pregătirea pentru drum se desfăşoară după un adevărat ritual care marchează însemnătatea călătoriei în viaţa eroului: „*iar marţi de dimineaţă puse tarniţile şi desagii pe cai şi, legându-i frumuşel cu căpăstrul: pe cel deal doilea de coada celui întâiu, pe cel de-al treilea de coada celui al doilea, pe cel de-al patrulea de coada celui întâiu, pe cel de-al treilea de coada celui al doilea, pe cel de-al patrulea de coada celui al treilea*".

Călătoria începută într-o dimineaţă în care era „*un puiu de ger ..., de crăpau lemnele!*" echivalează cu introducerea într-o lume necunoscută, întâmplări neprevăzute, primejdii ivite de unde nu te aştepţi asaltează viaţa „*puiului de om*", căderea în Ozana, tunsul pletelor, aşezarea în gazdă la Irinuca, umplerea de râie căprească, dărâmarea bojdeucii şi fuga cu pluta pe Bistriţa. Dar Humuleştii rămân până la sfârşit elementul de referinţă, astfel că revenirea în matca satului înseamnă urmărirea unui destin ca proiecţie a universului în care s-a născut. Această idee stă ia baza înţelegerii semnificaţiei episoadelor cuprinse în capitolul al II-lea care înfăţişează diferitele întâmplări din copilăria lui Nică petrecută în Humuleşti şi cărora scriitorul nu le-a conferit o ordine cronologică. Chiar dacă diaconul şi institutorul Creangă a devenit orâşean, el a rămas cu sufletul alături de cei din mijlocul cărora s-a ridicat. Fără această identificare a sa cu Humuleştii, cum însuşi ne-o spune: „*o bucată de humă însufleţită din Humuleşti*", scriitorul Creangă n-ar fi devenit „*o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul roman*" (G. Călinescu).

Aceste întâmplări rememorate din perspectiva omului matur nu interesează decât în măsura în care ele au contribuit la formarea sa ca om, în măsura în care i-au dat o imagine asupra lumii, îmbogăţindu-i experienţa. Şi este momentul să aducem corectivul unor afirmaţii de tipul acelora: „*Creangă a povestit în Amintiri....întâmplările cele mai hazlii ale copilăriei sale*". Nu poate fi vorba doar de transmiterea hazului, ci de o ştiinţă a construcţiei narative în care introducerea secvenţelor narative are un rol formativ bine motivat. Se poate observa că mai toate întâmplările povestite sfârşesc prin eşec, pentru că Nică trebuie să înveţe din toate câte ceva.

Ca şi Harap-Alb, Nică ,învaţă că oamenii sunt buni, harnici, generoşi, întreprinzători, ca marna sa (a cărei evocare ocupă locul central în partea a II-a a operei); hâtri ca moş Chiorpec şi moşneagul din târg, ori sunt lacomi, zgârciţi, „*hursuzi şi pâclişiţi*", cicălitori ca mătuşa Mărioara, moş Vasile, popa Oşlobanu, mătuşa Măriuca etc.

Modalităţile narative prin care se urmăreşte procesul desăvârşirii personalităţii eroului sunt cele ale retoricii romanului modern. Capitolul al II-lea se încheie cu celebrul portret realizat de instanţa narativă a autorului care foloseşte autoironia: „*în sfârşit, ce mai atâta vorbă pentru nimica toată? la, am fost şi eu, în lumea asta, un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită din Humuleşti, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci şi nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar şi sărac aşa ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de când sunt, niciodată n-am fost!*".

Instanţa narativă a autorului care monologhează cu propriul său cuget este prezentă şi la începutul capitolului al III-lea. Se observă că fiecare parte debutează sub semnul prezenţei auctoriale care-şi urmăreşte propriul său „*eu*". „*Măştile jocului*" prin care scriitorul îşi disimulează intenţiile în desfăşurarea discursului narativ alunecă încet şi scot Ia lumină chipul unui artist genial, conştient de valoarea propriei creaţii: „*-Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, când ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită în sat de la noi. Şi nu te lasă inima să taci; asurzeşti lumea cu ţărăniile tale! -Nu mă lasă vezi bine cugete, căci şi eu sunt om din doi oameni...*". În capitolul al III-lea, eroul devenit adolescent este înfăţişat urmându-şi în continuare drumul ca elev la şcoala domnească din Târgu Neamţ, apoi la şcoaia de catiheţi din Fălticeni.

Experienţa de viaţă a adolescentului se îmbogăţeşte pe măsură ce universul său de viaţă se lărgeşte. Nu întâmplător în acest capitol sunt evocate împrejurimile Humuleştilor. Locurile prin care a trecut, oamenii pe care i-a cunoscut, proiecţii ce s-au răsfrânt în destinul său. Scriitorul

urmăreşte procesuF devenirii „*sinelui*” nu lipsit de contradicţii. „*Om din doi oameni*”, faţetele personalităţii sale se întretaie, fiind conştient că personalitatea umană, şi cu atât mai mult a unui artist, este ambiguă, un amalgam de stări, de atitudini.

Tot din perspectivă modernă poate fi urmărit euj-erou şi în capitolul al IV-lea în care trăieşte drama înstrăinării irevocabile. Părăsirea satului „*în ziua de Tăierea capului sfântului Ioan Botezătorul*” înseamnă dezrădăcinarea din universul Humuleştiior şi ieşirea din tărâmul miraculos al copilăriei. De aceea nici moş Luca, harabagiul satului, nici caii lui nu mai au nici un farmec. Universul în care pătrunde eroul este inferior celui al Humuleştiior, începând cu satele de câmpie şi terminând cu „*rătăcăniile de pe uliţele Iaşilor*”. Sosirea la Socola „*într-un târziu noaptea*” şi rămasul în căruţa trasă „*sub un plop mare*”, deci sub cerul liber, devin simboluri ale unei lumi necunoscute, în care eroul este lipsit de apărare.

Creangă lasă finalul deschis şi situează, în continuare, destinul eroului sub semnul relativităţii istoriei şi al timpului inexorabil.

Roman al copilăriei, Amintirile lui Ion Creangă zugrăvesc zburdălnicia şi nevinovăţia acestei vârste, conturând un erou cu o individualitate pregnantă. Lumea rurală este privită din interior, din perspectiva eroului narator aflat la vârsta copilăriei, iar uneori la maturitatea reflexiei şi a nostalgiei. Firele naraţiunii se ţes cu migală şi firesc în jurul personajului principal, ca personalitate tutelară. Nică se autocaracterizează, câteodată, dar modalitatea principală de construcţie a personajului rămâne rostogolirea formidabilă de întâmplări prin care trece, sau la care este martor. Ritmul naraţiunii contaminează totul. Autorul-povestitor interpretează, evenimentele într-un monolog neobosit şi incitant totodată. Opera urmăreşte, prin nararea faptelor şi a întâmplărilor, procesul de formare a lui Nică, precum şi evoluţia lui spirituală în relaţie cu mediile sociale pe care le străbate.

4.2. Caracterizarea Smarandei și a lui Ștefan a Petrei

La începutul primei părţi, accentul cade pe rememorarea satului natal şi a oamenilor săi, pe când în deschiderea părţii a doua, scriitorul descrie casa părintească şi familia. Universul mirific al copilăriei lui Nică nu poate fi înţeles decât în relaţie directă cu mediul familial, spaţiu ocrotitor lipsit de griji în care mama şi tata devin simbolurile statornice şi inconfundabile ale lumii satului.

Poate că nicăieri, în literatura noastră, destinul individual al unei persoane nu se identifică cu cel al personajului unei opere literare ca în cazul Smarandei. Ne putem gândi, fără a greşi, că fără ambiţia mamei sale, ar fi fost posibil ca Ion Creangă să fi rămas un anonim, unul din acei povestitori populari, în stare să ţină un adevărat „*spectacol al vorbei*” în faţa humuleştenilor săi, dar atâta tot.

Smaranda nu are, în tot textul „*Amintirilor...*” un portret anume, poate numai determinări incerte, de felul „*aşa era mama*”, „*plină de multe minunăţii*”, ea este **mama arhetipală,** proteguitoare ca însăşi natura benefică din jur (explicitată de corelaţia originară dintre **mater** şi **materia).** Smaranda Creangă este cea care l-a transformat pe puiul de ţăran, atât de dotat nativ, într-un intelectual şi astfel a fost posibilă naşterea unui genial scriitor. Înţelegem astfel de ce scriitorul realizează unul din cele mai izbutite portrete ale mamei care devine o fiinţă tutelară a lumii minunate a copilăriei lui Nică.

Tipologic, ea se înscrie în portretul clasic al mamei devotate familiei sale. Demersul narativ relevă figura memorabilă a Smarandei, fiica vornicului David Creangă din Pipirig, ai cărei fraţi urmaseră învăţătura. Ea însăşi, minte luminată, îşi stimulează fiul la învăţătură fiind în stare „*să toarcă în furcă*” pentru a-1 vedea preot şi înţelegând binefacerile învăţăturii: „*Auzise ea spunând la biserică ... că omul învăţat înţelept va fi şi pe cel neînvăţat slugă-l va avea*”. Stăruinţele mamei, care descifra buchiile ceaslovului alături de Nică, se răsfrâng şi asupra lui Ştefan a Petrei care nu înţelegea rostul învăţăturii: „*Sărmane omule: Dacă nu ştii boabă de carte, cum ai să mă înţelegi? Când tragi sorcoveţii la musteaţă de ce nu te olîcăîeşti atâta?*”. De nestrămutat este hotărârea mamei, până la sfârşit, când Nică trebuie să plece la seminarul de la Socola: „*Ioane, cată să nu dăm cinstea pe ruşine şi pacea pe gălceavă!... Ai să pleci unde zic eu*”.

În mirabila oglindă pe care ne-o oferă Creangă, condiţia femeii - mamă dintr-un sat românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se resoarbe în veşmântul strălucitor al mitului copilăriei. Ca oricare ţărancă, Smaranda este împovărată de treburi, ducând grija gospodăriei, hrănindu-şi şi crescându-şi copiii, nu puţini la număr. Dar scriitorul rie-o prezintă ca pe o zeitate aureolată de un nimb de lumină şi seninătate. Exponentă a lumii arhaice româneşti, „*vestită pentru năzdrăvăniile sale*”, ea este păstrătoarea credinţelor străvechi, eresurilor şi practicilor magice, tulburătoare şi de neînţeles pentru copilul Nică: *„Înzestrată cu puteri miraculoase şi stăpânind forţele răului... cu adevărat că ştia a face multe şi mari minunăţii: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru şi abătea grindina în alte părţi, înfigând toporul în pământ, afară, dinaintea uşeî; închega apa cu numai două picioare de vacă, de se crucea lumea de mirare; bătea pământul sau păretele, sau vreun lemn, de care mă păleam la cap, lă mână sau la picior zicând: Na, na! Şi îndată-mi trecea durerea* (...) *Ştia să descânte de diochi înmuind degetul în puţină tină de pe opsasul încălţării ori luând funingenă de la gura sobei, zicând: Cum nu se deoache călcâiul sau gura sobei aşa să nu mi se dioache copilaşul!*”. Aceste practici constituie şi o iniţiere a copilului în tainele credinţelor populare şi mama convinsă că şi el poate face minuni îl îndeamnă pe primul său născut: „*Ieşi, copile cu părul bălan, afară şi râde la soare, doar s-a îndrepta vremea» şi vremea se îndrepta după râsul meu*”.

Mama devine simbolul genezei şi al apartenenţei individului la o structură genitorială. Secvenţa narativă se transformă într-un veritabil poem liric în care sunt exprimate în mod discret sentimentele de recunoştinţă, de veneraţie faţă de mama sa pe care scriitorul o aşază pe treptele sublimului moral: „*Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, pe cât mi-aduc aminte; şi-mi aduc bine aminte, căci braţele ei m-au legănat când îi sugeam ţâţa cea dulce şi mă alintam la sânu-i, gungurind şi uitându-mă în ochi-i cu drag! Şi sânge din sângele ei, came din carnea ei am împrumutat, şi a vorbi de la dânsa am învăţat*”.

Portretul se întregeşte prin modul în care Smaranda, ca toate mamele de la ţară cu o casă de copii şi toate treburile gospodăriei pe cap, îşi manifestă grija faţă de casă şi de ai săi. Harnică şi energică munceşte fără odihnă, îngrijind de treburile specifice gospodăriei ţărăneşti: „*Într-o zi pe-aproape de Sănt-Ilie, se îngrămădise, ca mai totdeauna, o mulţime de trebi pe capul mamei: nişte sumani să-i scoată din stative; alţii să-i nivideascâ şi să înceapă a-i ţese din nou; un teanc de sumane croite, nalt până-n grindă, aştepta cusutul... copil de ţâţă în albie, pe lângă alţi vreo cinci-şase, care aşteptau să le faci de mâncare*”.

Ca şi în cazul altor personaje din opera sa, Creangă nu se opreşte asupra portretului fizic, ci îşi concentrează atenţia spre cel caracterologic. Personajele sunt văzute în mişcare, gesturile, atitudinea, limbajul le individualizează. O secvenţă epică semnificativă este cea din capitolul al doilea în care ni se prezintă năzdrăvăniile copiilor, atitudinea mamei faţă de „*drăcăriile*” lor şi disputele dintre Smaranda şi Ştefan a Petrei în privinţa copiilor. Smaranda, spre deosebire de Ştefan a Petrei, se dovedeşte a fi mai aspră, autoritară cu copiii, înţelegând că dragostea de mamă nu se manifestă prin duioşii, zbenguieli şi îngăduinţă. Când copiii se întreceau cu gluma, mama lor intervenea ameninţându-i cu „*varga din coardă*”, facându-le „*musai câte un şurub, două prin cap*” sau dându-le câteva „*tapangele la spinare*”. Dragostea şi devotamentul mamei se manifestă cu discreţie şi tact, ea ştiind să folosească cu abilitate răsplata şi pedeapsa.

Portretul mamei se conturează şi prin intermediul limbajului în următoarea replică în care violenţele de limbaj, risipite cu dărnicie, abia pot să ascundă zîmbetul şăgalnic şi reţinut al îngăduinţei: „*- Încă te uiţi la ei, bărbate, zice mama, şi le dai paiele! Aşa-i ?... Ha, ha ! bine v-au mai făcut pughibale spurcate ce sunteţi! Că nici o lighioaie nu se poate aciua pe lângă casă de răul vostru. Iaca, dacă nu v-am săcelat astăzi, faceţi otrocol prin cele mâţe şi daţi la om ca şi cânii prin băţ . Ara ! d-apoi aveţi la ştiinţă că prea vă întreceţi cu dediochiu! ! Acuş ieu varga din coardă şi vă croiesc de vă merg petecele*”. Femeia-mamă, fiinţa adorată care dă viaţă şi radiază lumină împrejurul său, bună, înţelegătoare, harnică, generoasă, devotată, este ipostaziată în Amintiri din copilărie sub chipul Mamei lui Nică. Vibrând de emoţia discretă a scriitorului, evocarea este caldă şi lirică dominată de dragostea pentru satul Humuleşti şi casa părintească -

imagini ale paradisului pierdut. „*Amintiri ...*” ne înfăţişează, cum a observat Vladimir Streinu, „*legătura sufletească deplină a fiinţei omeneşti cu peisajul-cuib*”.[20]

Aşadar, **Smaranda**, mama lui Nică, este un personaj aparte în „*Amintiri din copilărie*”, deşi autorul nu dă niciun fel de elemente portretistice, trăsăturile fizice lipsind cu desăvârşire, fapt cu totul surpinzător pentru o evocare a chipului mamei în literatură. Ea este fiică de vornic şi având fraţi cu învăţătura se socoteşte superioara soţului ei ca putere de înţelegere a lucrurilor. Smaranda este însă bine conturată prin trăsăturile morale: femeie virtuoasă, grijulie, credincioasă şi bisericoasă ce doreşte cu ardoare să-şi vadă băiatul preot. Tipologic, ea se înscrie în portretul clasic al mamei, ca o fiinţă autoritară, dar şi cu tact pedagogic, mânuind cu abilitate răsplata şi pedeapsa. Absenţa portretului fizic concentrează atenţia spre cel caracteriologic. Creangă o evocă mai întâi ca pe o fiinţă cu daruri fantastice: „*cu adevărat că ştia a face multe şi mari minunăţii: alunga norii cei negri de pe deasupra satului nostru şi abătea grindina în alte părţi, înfigând toporul în pământ, afară, dinaintea uşii*” etc. Apoi este vazută prin modul în care îşi manifestă grija faţă de casa şi destinul copiilor. Smaranda este o fire mai aspră, cu voinţa neclintită, care îşi iubeste copiii fără sentimentalisme, dar cu un devotament nemarginit. Portretul ei este conturat cu duioşie şi dragoste, cu veneraţie şi recunoştinţă: „*Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, pe cât mi-aduc aminte; şi-mi aduc bine aminte, căci braţele ei m-au legănat ... şi sânge din sângele ei şi carne din carnea ei am împrumutat, şi a vorbi de la dânsa am învăţat*”.

În schimb, **Ştefan a Petrii** e bărbat harnic şi gospodar, dar care dispreţuieşte învăţătura. Ca fire e moale, dar Creangă îl laudă pentru plăcerea de a se juca cu cei mici şi pentru munca depusă pentru a-şi întreţine familia. Ştefan a Petrii este un gospodar de frunte al Humuleştilor, bărbat harnic şi cu dragoste de familie, munceşte pentru a o întreţine, dar plăcerea lui cea mare este să se joace cu copiii. Dispreţuieşte învăţătura, deoarece, dacă toţi ar învăţa carte, „*n-ar mai ave cine să ne tragă ciubotele*”. Spirit practic, dispreţuieşte învăţătura şi canoanele bisericeşti, se amuză atunci când Smaranda se necăjeşte din cauza zburdălniciei copiilor: „*Păi, dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s-a dus vestea, încaltea ţ-au făcut şi băieţii biserică aici pe loc, după cheful tău*”.

4.3. Caracterizarea celorlaltor personaje

Celelalte personaje se conturează prin referiri concise şi expresive pe care le face autorul: Smărăndiţa e o „*zgâtie de fată*”, bădiţa Vasile este „*harnic şi ruşinos ca o fată mare*”, Nică al lui Costache e „*învăţat până la genunchiul broaştei*”, Trâznea este „*bucher de frunte şi tâmp în felul său*”, mătuşa Mărioara e „*hărsită*” etc.

5. Ficţiune şi realitate autogiografică

Evocarea universului mirific al copilăriei în „*Amintiri din copilărie*” este luminată de dragostea scriitorului pentru Humuleşti ca imagine a paradisului pierdut. Deşi **scriere de tip memorialistic**, „***Amintiri din copilărie*”** trebuie ***lecturată ca un roman***, cum afirma şi Titu Maiorescu. Este, de altfel, o măsură **de a preveni eventuala confuzie între planul ficţiunii şi planul realităţii obiective**. **Autorul descrie, nu copilăria în sens biografic**, ***ci o copilărie ideală***, pe care el n-a trăit-o întocmai, ***dar pe care ar fi dorit poate s-o trăiască***, de ar mai fi fost o dată copil. Că e vorba de copilăria însăşi, luată în sens paradigmatic, ne avertizează chiar Creangă, într-o intervenţie auctorială directă în text: „*Aşa eram eu la vârsta cea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul, măcar să zică cine ce-a zice*”. Nu mai puţin **ludicul, înclinaţia naturală spre joc**, reprezintă un aspect existenţial inerent conţinutului acestei lumi simple, elementare (*„Dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; dacă-i popă, să cetească...*”), deci nu o trăsătură a viziunii artistice. La fel şi **carnavalescul**, supralicitat de unele interpretări critice. Povestitorul are doar nostalgia vârstei fericite a jocului, nu etalează el însuşi o înclinaţie ludică, în sensul în care **„joaca” oamenilor mari are întotdeauna şi ceva ridicol**. Astfel, ne este prezentată o lume microarmonică a unui spaţiu

[20] A se vedea Florin ŞINDRILARU, *Dicţionar de personaje literare*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 49-56.

paradisiac, ca drept dovadă a nostalgiei după paradisul pierdut al copilăriei. Problema centrală este raportul dintre natură şi cultură în viaţa copilului şi implicit a omului cu două ordini diferite de lucru: *aparţinem naturii ca fiinţe biologice, însufleţite* sau *aparţinem culturii ca autocontrol al instinctului*. Apare totuşi un conflict între natură şi cultură în inima lui Nică. Autorul este Creangă al anilor de maturitate, ce vădeşte o detaşare umoristică cu înţepături critice.

6. Strategia narativă. Teatralismul

Sub aspect epic, **evocarea e scurtă şi concentrată.** Fiecare parte **începe melancolic şi sfârşeşte ironic**, în registrul firesc de jovialitate şi bună dispoziţie, atât de caracteristic operei lui Ion Creangă. Absolut normal ni se pare şi începutul de capitol (incriminat de G. Călinescu pentru lirismul de „un perfect prost gust" şi pentru reminiscenţe didactice). Ni se pare firesc, deoarece „eroul", în acest moment, e povestitorul însuşi în carne şi oase: **de unde starea melancolică trăită, nu jucată (simulată epic)**. Apoi el se retrage în sine şi în ficţiune, făcând loc lui Nică, personajul, şi păţaniilor acestuia. Rolul povestitorului nu se încheie cu totul, el fiind chiar mai tiranic decât în Povestea lui Harap-Alb, dar se **obiectivează,** ca în roman. **Finalul,** de fiecare dată, **marchează ieşirea din timpul romanesc**, aşa cum finalul ironic în poveşti marchează ieşirea din timpul mitic paradigmatic al lui „a fost odată...". Prin **extinderea rolului povestitorului**, care pe alocuri mai reduce din dialog, fără să diminueze însă oralitatea sau spectacolul de reprezentaţiune scenică, se poate vorbi în *Amintiri...*, şi mai apăsat decât în poveşti, de un stil auctorial autentic. **Creangă însuşi mărturiseşte**, mai mult printre rânduri, că e „*om din doi oameni*", iar G. Călinescu crede că eroul-actor se caracterizează, de fapt, singur: „*Tot textul Amintirilor este distribuit monologic şi dialogic la povestitor ca erou subiectiv şi la personaje ca eroi obiectivi, jucaţi însă de povestitorul însuşi. Sunt mai valoroase părţile cu o umoare verbală mai vie, mai învederată. Deosebire de structură nu există*".

7. Narațiunea în ramă

Valoarea de document a „***Amintirilor din copilărie*"** e relativă şi nu trebuie supralicitată. Ea ţine mai mult de **povestirea-cadru, de rama naraţiunilor autonome** avându-1 ca erou pe Nică şi care se pot **desprinde ca texte independente**: ***La scăldat, La cireşe, Pupăza din tei*** etc. **Evocarea exterioară a mediului cu date etnografice, obiceiuri, instituţii sau unele elemente de peisaj geografic** sentimentalizat constituie, în primul rând, pretext şi fundal de ficţiune, în care recunoaştem **procedeul epic al povestirii în povestire.** Autorul încearcă să reînvie o lume fermecătoare şi, totuşi, aspră, creând iluzia că nu s-a înstrăinat de tot de ea. **Ţărănia e disimulată**, cu toate acestea, ca şi prostia,.cu o fină ironie: „*Nu mi-ar fi ciuda, încaltea, când ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu; dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită din sat de la noi, şi nu te lasă inima să taci; asurzeşti lumea cu ţăran iile tale!*".

Poate că în sinea lui, Creangă gândea despre **condiţia ţăranului** la fel ca Trăsnea: „*Decât ţăran, mai bine să mori*". Dacă în poveşti fantasticul era micşorat, **de** astă dată păţaniile lui Nică primesc o aură de exagerare, iar eroii sunt monumentalizaţi. **Plăcerea de a fabula, de a inventa este inepuizabilă**. Nică, urmărit de nişte „*hojmalăi*" de şcolari, se ascunde incredibil în ţărâna de la tufa unui „*cuib de popuşoi*"*;* fugărit, altădată, prin grădină de mătuşa Marioara, face toată cânepa „*palanca la pământ*", mama are puteri vrăjitoreşti, Oşlobanu duce - asemenea lui Chirică din **Povestea lui Stan Păţitul** - o căruţă de lemne în spinare, iar catiheţii se ceartă în casa lui Pavel Ciubotariul ca uriaşii închişi în Casa de aramă.

Fiindcă cele mai multe sunt colective, păţaniile lui Nică se pot atribui oricărui copil, dar şi ceilalţi eroi simbolizează însuşiri elementare stereotipice. **Mama** este cu dragoste pentru copii şi vrea să-şi vadă neapărat băiatul preot; **tatăl** e ţăranul gospodar, întreg la minte şi la fire; **popa** Ciucălău este beţiv, **mătuşa** Marioara - bârfitoare şi zgârcită, **unchiul Vasile** - pestriţ la inimă, **Mogorogea** - egoist, **popa Oşlobanu** – „*pâclişit*", **Trăsnea** - idiot. **Nică** însuşi este copilul pur şi simplu. Îi place să se joace, să smântânească oalele, fuge la scăldat peste cuvântul mamei, iar apoi vine spăşit să-1 ierte, fuge şi de la şcoală, surpă casa Irinucăi, omorându-i caprele, şi încă atâtea altele. Toate la un loc alcătuiesc un „***roman al copilăriei copilului universal***" **(G. Călinescu).**

8. Limbajul – energie modelatoare a personajelor

Tot Călinescu avertiza că eroii din **Amintiri** nu pot fi diferenţiaţi după caracterul interior sau esenţa lor morală, ci mai mult „*după debitul verbal*”. Creangă observă şi creează cu adevărat numai când pune pe alţii să vorbească, atunci „*noţiunea dialogului este magistrală şi totdeauna fără greş*”. Vrea să spună criticul că gesturile eroilor sunt incluse în vorbirea lor. Tot talentul humuleşteanului „*stă în a auzi bine vorbirea ţărănească*”, contestând - ca atâţia alţii - orice influenţă citadină autentică asupra scriitorului. E sigur că acesta ar fi ratat, dacă ar fi prelungit evocarea şi în mediul de mahala de la Iaşi.

Numai Iacob Negruzzi regreta că **„*Amintirile*”** ar fi rămas neîncheiate, nesesizând că scrierea e unitară şi fiindcă evocă o lume unitară, omogenă, cuprinsă într-un limbaj specific. Cum observa Pompiliu Constantinescu: „*Satul lui Creangă este anterior, ca psihologie şi aşezare socială, faţă de oraşul ciocoilor lui Filimon, iar amândoi sunt ctitori a două structuri şi tradiţii de sensibilitate în proza românească*”. Acelaşi critic vedea în Creangă „*cel dintâi şi cel mai complex creator al psihologiei copilului de ţară*”, subliniind că „*fantezia, curiozitatea, cruzimea, instinctul libertăţii, sentimentul nostalgic pentru sat şi părinţi, sunt tot atâtea intuiţii etice, tot atâtea caractere permanente ale sufletului infantil*”.

Poate că tocmai acesta e punctul magic al scriitorului de întâlnire cu sine însuşi (Luigi Salvini), după ce a trecut, prin atâtea experienţe de viaţă şi cultură. Ceva din Creangă institutorul sau mahalagiul ghiduşar va supravieţui în scrieri ca „***Popa Duhu*”** sau „***Moş Nichifor Coţcariul*”,** dar nu în „***Amintiri*”.** În prea mică măsură poet al naturii, Creangă rămâne exclusiv un observator al naturii umane, în maniera în care „*geniul lui lucid, muşcător, spiritul realist şi umorul lui melancolic - revelă un moralist*” (Pompiliu Constantinescu).

9. Umanismul ca formulă epică

Revenind la cadrul documentar şi, deci, **la atmosfera satului, spaţiul placentar** din care se naşte această operă, Cornel Regman nu ezită să-l considere pe Creangă drept „***creatorul satului unanimist***”.

Punctul de pornire îl constituie o notaţie a lui R.M. Alberes în a sa „***Panoramă a literaturii europene*”** (ediţia a treia, 1969): „*La technique realiste se fait dionysiaque et lyrique chez le Roumain ION CREANGĂ, createur avânt Jules Romains du village unanimiste*”. **Unanimismul ca formulă epică înseamnă a privilegia „ideea, sentimentul grupului”, adică interesul pentru comunicarea de grup, pentru colectivităţile umane** („*sufletul unanim şi multiplu*”), care se manifestă cu egală disponibilitate „*în râs şi rit*” (C. Regman îl citează, de astă dată, pe Jules Pivet).

Excluzând aşadar prezumţia unor elemente de *bildungsroman* în „***Amintiri din copilărie*”,** „***care ar presupune o conştiinţă în procesul formării***”, accentul cade pe **surprinderea sufletului colectiv inconştient şi al psihologiilor sociale ritualizate în formule eterne, cu mulţimea de personaje** surprinse în „*tumultul, sărbătorile şi mişcarea lentă a vieţii cotidiene*” (ca şi la Jules Romains).Concluzia criticului român merită, de acum înainte, toată atenţia: „*Şi de fapt Creangă chiar reuşeşte această mărturie inocentă care-l ajută, în cea mai măruntă escapadă a eroului său, să facă să se perinde prin faţa noastră o sumedenie de figuri şi spectacole sociale pitoreşti antrenate în scene discontinui din care reconstituim în chipul cel mai nepervertit epoca, o întreagă lume şi civilizaţie bine structurate*”.

10. Imaginarul casei[21]

În cadrul acestor multiple determinări spaţio-temporale, toate drumurile personajului principal, Nică a lui Ştefan a Petrei, atât de numeroase şi de pline de peripeţii, duc spre satul natal

[21] A se vedea Hadrian SOARE și Gheorghe SOARE, *Limba și literatura română*. *Clasa a IX-a*, Îndrumător pentru noile manuale alternative, Editura Educațional Carminis, Pitești, 2005, p. 38-40.

şi spre casa părintească. Contrar unor tendinţe fireşti, aproape universale, de **ex-centrare a fiinţei,** de proiecţie a ei în afară, de luare în posesie a spaţiului dimprejur, aici drumurile adevărate (şi ultime), încântătoare şi sub aspectul expresiei literare, sunt cele ale unei „*eterne reîntoarceri*". Sub semnul întoarcerii stau nu numai fugile salvatoare către casă ale personajului, ci însăşi **întoarcerea în timp** a scriitorului, **prin actul creaţiei,** reconstituind atmosfera de basm a tuturor copiilor.

În acest univers al copilăriei fericite, imaginea „casei părinteşti" este cea dintâi care atrage atenţia. **Casa** este primul **topos sacru,** primul motiv distinct al „*Amintirilor din copilărie*". Într-o ordine spaţio-temporală firească a textului, cadrele scriiturii asupra lui ar fi trebuit să se oprească mai întâi. Pentru personajul lui Creangă, casa este un **centru al lumii,** din care se desprind toate celelalte lucruri şi evenimente, în jurul căruia gravitează locurile, drumurile, întâmplările. Identificăm aici, cu sugestii din cunoscute poetici ale spaţiului în literatură, din Gaston Bachelard şi Gilbert Durand, un imaginar al locuinţei, percepută ca un **cosmos al izolării** şi al intimităţii, al spaţiului ocrotit, matrice a devenirii fiinţei, a înălţării în lume. în orizontul spaţial al întemeierii şi al devenirii fiinţei umane, casa dobândeşte identitate deplină cu locul naşterii, este punctul de plecare în lume şi de întoarcere când întâmplările acesteia rănesc sau periclitează fiinţa. Casa este, în primul, rând, un spaţiu al înălţării personajului („*începusem şi eu, drăgăliţă Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei*"), dar şi al unei explorări aproape epopeice în planul orizontal, asupra lucrurilor din jur. Chiar şi mai târziu, când Ion Creangă îşi rememorează afectiv copilăria, inima. îi **saltă** de bucurie, un salt înapoi, peste timpul ce a trecut, într-un elan simpatetic cu reflexul înălţării de odinioară.

Pe aceste dimensiuni, casa prezintă o ordine strictă a interiorului, o ordine vizuală, ca în artele plastice, ilustrând gradarea înălţării personajului de la **prichiciul vetrei** la **cuptior** şi la **stâlpul hornului** (un neobişnuit **axis mundi),** elemente ale verticalităţii la care năzuieşte personajul când începe „*a merge copăcel*", dar şi misterioase alveole ale spaţiului în care, într-un perimetru restrâns, supradimensionat însă de imaginaţia infantilă, se petrec întâmplări extraordinare, jocul mâţelor, jocul de-a mijoarca, producând în cel mai înalt grad „hazul şi farmecul copilăresc". Casa, ca un fagure de spaţiu-timp, mai are „ocniţă şi cotruţe", pod îndestulat cu slănină şi fainâ, cămări şi oale cu smântână, poloboace şi putini hârbuite, grindă, stative şi roţi de tors şi multe alte unelte pentru o întreagă industrie. Casa însăşi, însufleţită ca o fiinţă, cu toate aceste tainiţe, unghere şi recipiente animate, puse în mişcare epică de jocul copiilor, căci jocul domină tot acest univers, tinde să se ridice în slavă. Din fiecare alveolă a acestui spaţiu, o întâmplare aşteaptă să se dezlege sau un mister se descifrează sau se încifrează mai tare. S-a spus despre Ion Creangă că nu este un descriptiv, că nu insistă asupra locurilor şi portretelor, dar, dintr-un instinct al marii creaţii, el introduce în textul literar, considerat îndeobşte sărac în obiecte semnificative, pe acelea de maximă semnificaţie în ilustrarea imaginarului casei în toate articulaţiile şi sensurile sale profunde. „*Prichiciul vetrei cel humuit*", „*cuptiorul*" şi „*stâlpul hornului*" sunt repere fundamentale ale unui univers al căldurii sufleteşti şi al protecţiei, ale unui **centrum mundi** al copilăriei fericite, fără griji, apărată, cu adânci sensuri mitologice, de mamă, de Smaranda, înzestrată, ca în marile arhetipuri ale mamei, cu puteri cu adevărat ocrotitoare.

11. Discursul narativ. Perspective de interpretare

Alţi critici au fost tentaţi să vadă în faimoasele introduceri, atât de dense sub **aspect documentar,** mai ales la primele trei părţi ale „***Amintirilor...",*** ceva mult mai complicat: şi anume ***veritabile „matrici narative"*** - cum susţine Ioan Holban - producătoare de ***„situaţii narative, materie epică, textualitate"***. Cu alte cuvinte, se află aici cuprins chiar **germenele operei în stare virtuală**: „*este însăşi opera în stare embrionară, nucleul intenţionalităţii creatoare*". Acelaşi critic analizează în detaliu, „***relaţia autobiografică***" ***(autor - narator - erou)***, utilizând mai ales distincţia făcută de **Gerard Genette** între ***„tipul autodiegetic"*** de naraţiune (cantitatea minimă de informaţie, dar prezenţă maximă a informatorului în text) şi ***„tipul mimetic"*** (cantitate maximă de informaţie şi prezenţă minimă a informatorului în text).

„***Amintiri din copilărie"*** **s**e constituie aproape exclusiv din **„scene", secvenţe evenimenţiale,** dar rămâne constantă prezenţa naratorului ca organizator al textului, pe măsura

unui raport nuanţat între *mimesis* şi *diegesis*. **Eul-narator şi eul-erou** sunt cele două voci care organizează discursul, iar figura retorică folosită cu predilecţie este ***hipotipoza,*** care transformă povestirea în „tablou" sau "chiar în ***scenă animată"***.

În sfârşit, pornind de la teoria lui Philippe Lejeune despre „***pactul autobiografic***" şi „***pactul romanesc***", criticul, după ce resemantizează de-o manieră modernă **clasicul raport dintre real şi fabulos**, descrie cele **trei tipuri de structuri narative**, utilizabile în analiza noastră: ***povestea*** (minciună, ceea ce nu poate fi crezut), ***romanul*** (verosimil, ceea ce poate fi crezut) și ***autobiografia*** (adevăr, ceea ce trebuie crezut).

Concluzia, după ce identifică principalele structuri temporale în povestire şi identifică şi un anume cod cultural specific, inerent unei înţelegeri adecvate, este că „***Amintirile din copilărie*****"** „*se înscriu pe coordonatele procesului de deromantizare a prozei noastre*", la sfârşitul secolului al XIX-lea (Ioan Holban).

12. Eroicul și jovialul

Ni se pare însă excesivă alăturarea lui Creangă de Marcel Proust şi Andre Gide. În „***Amintiri din copilărie*****",** caracteristic e ***registrul eroic*** şi ***de bună dispoziţie*** în care sunt evocate atât întâmplările plăcute, cât şi cele neplăcute. S-ar zice chiar că amintiri neplăcute nici nu există, din moment ce apar transfigurate de fiorul nostalgic al copilăriei ca utopie morală regeneratoare. Mişcarea epică în „**Amintiri din copilărie"** nu e deci una de surpare (Vladimir Streinu).

Se ştie că orice rememorare dusă până la capăt culpabilizează. Nu e cazul în „**Amintiri din copilărie",** care respiră o altă atmosferă paradisiacă, izvorâtă din firea luminoasă şi nealterată a omului simplu. De aici „*farmecul lecturii*" şi „*eroul fermecător*", cum scrie cu îndreptăţire C. Regman. Acest *chiasm critic* exprimă însăşi formula unei lecturi în chiar literal şi spiritul autentic al textului ***Amintirilor...,*** locul magic al autorului, şi de acum şi al cititorului, de întâlnire, măcar o clipă cu sine însuşi.

13. Trăsături definitorii ale artei narative

Din punct de vedere al artei narative, Creangă este un povestitor desăvârşit, impresionând prin modul în care „*spune*". În această privință, el se află între Ion Neculce și Mihail Sadoveanu, toți trei alcătuind în literatura română o serie ușor de recunoscut prin elementele comune ale artei lor narative. **Principala trăsătură a operei lui Creanga este tendința scenică, tehnica orală a spunerii**. El scrie ca și cum ar trebui să-și interpreteze textul, plăcându-i să imite, să parodieze, să exagereze, să gesticuleze, să treacă de la monolog la dialog, să intre în pielea fiecărui personaj. În nicio imprejurare nu-și uită însă interlocutorii imaginari, cărora li se adresează direct: „*Și după cum am cinstea să vă spun*" sau „*vă puteți imagina (...)*", „*Însă ce mă privește? Mai bine să ne căutăm de ale noastre*".

O altă trăsătură a operei „*Amintiri din copilărie*" este **dinamismul anecdotic, uluitoarea năvală a întâmplărilor, rapiditatea cu care se derulează isprăvile**. Nu întotdeauna între ele există legături de fond, drept pentru care naratorul găsește formula de trecere, de marcare a schimbării, cum ar fi: „*D-apoi cu smântânitul oalelor, ce calamandros a fost*", păstrând astfel coerența și unitatea episoadelor. Adevarata forță a lui Creangă se manifestă când începe să nareze. Atunci, **exprimarea este vie, autentică, fraza, bogată în verbe, devine puternic evocatoare, iar întâmplările și oamenii prind viață**.

14. Umorul la Creangă

Creangă își păstrează în „*Amintiri din copilărie*", ca și în povești, **plăcerea de a glumi**. Scriitorul provoacă **râsul permanent** (cu rare momente de seriozitate nostalgică), privind totul dintr-o perspectivă care amuză, **exagerând, zeflemizând, autoironizându-se**. Umorul lui Creangă se vădește mai ales în **exprimarea poznașă, mucalită, într-o șiretenie a frazei**, în care cazi ca într-o capcană. Umorul lui Creangă este un semn de vitalitate, este râsul sănătos al poporului, fiindcă întotdeauna s-a spus că românul face haz de necaz.

Există mai multe surse ale umorului. În primul rând sunt scene care stârnesc râsul: fură pupăza din tei și o duce-n târg s-o vândă; i se iau hainele de la scăldat și merge gol spre casă prin păpușoi. Alteori satirizează anumite personaje: Trăznea care a murit cu pronumele gramaticii române. Alteori ironia căpătă aspecte usturătoare, ca în cazul harabagiului Moș Luca, caii cei ogârjiți sunt numiți zmei. Autopersiflarea realizează efecte comice: „*Sărac ca anul acesta, ca anul trecut și ca de când sunt, n-am fost niciodată*”. Folosește porecle hazlii (Ion Torcălăul, Moș Chiorpec Ciobotariul, Popa Duhu, Trăsnea, Mogorogea), prin jocul de cuvinte, realizând blesteme hazlii: „*Să trăiești trei zile, cu cea de alaltăieri*” sau „*Nu ți-ar mai muri mulți înainte*”. La Ion Creangă uimește ceea ce se numește dinamismul anecdotic, rapiditatea cu care se desfășoară isprăvile. Există, deasemenea, în textul lui Creangă o șiretenie a frazei: „*Să nu credeți că nu mi-am ținut cuvântul, de joi până mai apoi*”. Cuvintele intră în combinații comice, hazlii: „*Hei, hei, bine-ai venit nepurcelule*”; „*Dumnezeu să-l iepure*”; „*Școlarul este slăvit de leneș*”. Alteori, avem de-a face cu o folosire intenționată a diminutivelor: „*trebușoară*”, „*clăcușoară*”. Umorul este întreținut și de alți termeni familiari introduși în text: „*Băieții sunt mangosiți, ticăiți, hojmălăi, prostălăi, ghiavoli*”. Observăm un excepțional simț al limbii. El nu povestește rece, distant, ci se implică sufletește și implică în același timp tezaurul expresiilor și zicătorilor: „*Nu-i era a învăța cum nu-i e cânelui a linge sare*”. Vladimir Streinu afirma în acest sens: „*Cu ochii pe carte ascultăm o voce apropiată care printre întâmplările comunicate are variații de ton, este serioasă și glumeață, în sunetul ei, intervine ca a doua expresie pe lângă expresia literară*”.

Alteori cuvintele capătă forme neașteptate sau sunt așezate în combinații surprinzătoare. Astfel, moș Chiospec ciubotarul îl întâmpină pe Nică strigând: „*He, he! bine ai venit, nepurcele!*”, boala de care suferă eroul este „cinstita holeră”, iar în postura de elev același erou este „slăvit de leneș”. **Râsul este stârnit și de prezența termenilor familiari,** a căror menire este să îngroașe, să exagereze, să caricaturizeze: fetele sunt „*drăcoase*”, iar baieții „*mangosiți*”, „*prostălăi”*, „*ghiavoli*”, „*hojmălăi*” etc. Voia buna este întreținută și de plăcerea autorului de a presăra narațiunea **cu zicale, cu expresii populare și vorbe de duh**, prin care se caracterizează o situație, se îngroașă o trăsătură, se face o aluzie ironică sau, pur și simplu, se provoacă râsul („*Tot pățitu-i priceput*”, „*Ursul nu joacă de bună voie*” etc). Acelasi umor este stârnit și prin **caracterizarea ironică** (fata Irinucăi era „*balcâzp și lălâie de-ți era frică să înnoptezi cu dânsa în casă*”), **prin nume sau porecle amuzante** (Trăznea, Gâtlan, Chiorpec), **prin autopersiflare** (Nică era „*slăvit de leneș*”) sau **prin prezentarea unor oameni și scene care stârnesc hazul**.

15. Oralitatea stilului

Arta lui Creangă nu se opreste însă aici. **Limbajul său îl face inconfundabil**, prin termenii specifici folosiți, prin modul exprimării și **prin oralitatea stilului**. Cuvintele cele mai numeroase din „*Amintiri din copilărie*” **sunt de origine populară**, unele **au aspect fonetic moldovenesc**, multe sunt **regionalisme**; lipsesc aproape complet neologismele. Ion Creangă nu povestește rece, indiferent; el se implică, participă sufletește, apreciază, solicită interlocutorii, și prin această atitudine limbajul primește accente afective. Autorul își marchează **participarea sufletească** prin **interjecții, exclamații, dativ etic,** etc. Scrisul lui Creangă este **lipsit de metafore, expresivitatea limbii sale provine din comparații și din prezența altor tropi:** „*plângea ca o mireasă*”, „*mi-i era a învăța cum nu îi e câinelui a linge sare*”. Desi scrise, **frazele humulesteanului urmăresc să creeze impresia de spunere**. Semnul distinct al oralității este caracterizat prin:

- **abundența expresiilor onomatopeice, a interjecțiilor și verbelor imitative** („*trosc pleosc*”, „*a băncăni*”, „*a bâzâi*”, „*huta*” etc.);
- **multimea zicerilor tipice, a expresiilor specifice limbii vorbite**;
- **întrebărilor și exclamărilor**;
- **folosirea expresiilor idiomatice:** „*a da în mintea copiilor, i s-a dus vestea ca de popă tuns*”;
- **inserarea în text a unor zicători și proverbe populare**: „*Vorba ceea, ne-am pricopsit cu cai cu tot*” etc.

- **folosirea unor fragmente și cântece populare, a unor terminologii populare pentru a marca momentele timpului**: „*Se culcă o dată cu găinile*”; „*Se scoală cu noaptea în cap*”; „*Cât ai bate din palme*” etc.
- **folosirea dativului etic**: „*Cât mi ți-i lunganul*”(implică participarea afectivă a cititorului la text);
- **redarea superlativului absolut prin lungirea vocalelor**: „*Maaaaare*”.

Sintaxa frazei prezintă modificări: numele predicativ trece înaintea verbului copulativ, subiectul este repetat. Toată această artă a oralității este susținută de un limbaj colorat, în care, de multe ori, predomină caracteristicile limbii vorbite, populare. Autorul lasă cuvintele să se înșire după o ordine a vorbirii, și nu a scrisului, unde topica este mai controlată. Dar, în ciuda aparențelor, ne aflăm în prezența **unui limbaj artistic**, a unui stil foarte original. **Creangă nu copiază limba țărănească, ci o recrează și o toarnă în tiparele unei rostiri individuale**, de unde provine și originalitatea.

Caracterul de *operă monologică* (sau, pe alocuri, de *dialog fictiv)*, impus prin predilecția autorului — veritabil comediograf — de a scrie o *proză dramatizată,* cu monologuri de maximă condensare, în care fiecare erou-actor se autocaracterizează şi-şi face cunoscute impresiile: „*Hei, hei ! cînd aud eu de popă şi de Smărăndiţa popii las muştele în pace şi-mi iau alte gînduri, alte măsuri*”. Specificul de oralitate este permanent întărit şi prin forma aparent naivă — exprimării uimirii, sfătoşeniei, spaimei, spiritului mucalit al eroilor : „*Alei, ţolină ce-mi eşti, zise fata împăratului, da bine m-ai vîndut!*”. **Abundenţa notării onomatopeice**: „*Dracul, ne-avînd ce-i face, huştiuluc în iaz*”; „*Eu, atunci, haţ ! de sumanul uneheaşului, să-mi plătească pasărea*”. **Folosirea exclamaţiei şi a interjecţiilor** spre a întări impresia de spontaneitate şi a potenţa fabulosul, miraculosul existenţial: „*Multe mai vede omul acesta cat trăieşte!*“ ; „*Alelei! fecior de om viclean, ce te găseşti!*“; „*Haram de capul vostru!*”; „*Ptiu, Drace ! Iaca în ce încurcătură am intrat!*”.

16. Text și interpretare: sugestii analitice

1. Analizați, pornind de la prima frază a părții a doua, modul în care se constituie spațiul imaginar al narațiunii, având în vedere: segmentele de text „*când mă gândesc*” și „*parcă-mi saltă și acum inima de bucurie*”, saltul înapoi, peste timp, al naratorului și puterea de vizualizare a elementelor constitutive ale spațiului narativ și imaginea casei părintești, motiv central al „*Amintirilor din copilărie*”.
2. Luați în discuție și comentați, având în vedere întregul fragment, planurile temporale ale narațiunii: ***un timp al autorului***, al momentului scrierii (*timpul scriiturii*: „***Nu știu** alții cum sunt, dar eu, când **mă gândesc** la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești (...) Și câte nu ne veneau în cap, și câte nu făceam cu vârf și îndesat, **mi-aduc aminte** de parcă **acum mi se întâmplă.** Mai pasă de **ține** minte toate cele și acum așa, dacă te **slujește** capul, bade Ioane*”); ***un timp al naratorului***, al amintirii (*timpul memoriei*: „*Și, Doamne, frumos **era** pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi **erau** sănătoși, și casa ni **era** îndestulată, și copiii și copilele megieșilor **erau** de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă **era** toată lumea a mea*”) și ***un timp al personajului***, al întâmplărilor la care participă, al evenimentelor (***timpul evenimențial***: „*Copilul încălecat pe bățul său, gândește că se află călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima de-ți ie auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia ăn toată puterea cuvântului...*”).
3. Identificați timpurile verbale caractersitice fiecărui plan temporal și comentați efectele lor narative.
4. Distribuiți celor trei planuri temporale ale narațiunii vocile narative din text: *vocea autorului*, *vocea naratorului* și *vocea personajului*.
5. Comentați efectele narative și stilistice pe care le produce această alternanță multiplă a vocilor narative (care poate fi numită, în cazul lui Creangă, **polifonie narativă**).
6. Se poate identifica, în această operă literară, o proiecție în mit, într-o atmosferă de basm, a întâmplărilor copilăriei, sub efectul voioșiei și al jocurilor infantile? Se poate vorbi, la Creangă, de *un mit al copilăriei*? Argumentați.

7. În spațiul „*Amintiri din copilărie*”, multe din întâmplările se petrec parcă într-o atmosferă de basm. Unele amenințări ale spațiului din jur în care evoluează personajul dobândesc proporții fabuloase. În cele mai multe cazuri, copilul scapă cu fuga spre casă, spațiul ocrotit în care își află liniște își protecție. Enumerați câteva întâmplări care ilustrează această idee. Comentați și expresia lingvistică a acestor deplasări:

- fuga din grădina mătușii Mărioara: „*și eu fuga și fuga, și eu fuga și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ*”;
- fuga rușinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat: „*fac țuști! din baltă s-o ieu la sănătoasa; și așa fugeam de tare pe prund, de săreau petrele, pe care le stârneam cu picioarele, cât mine de sus*”.
- fuga de la școală, „*de-mi scăpărau picioarele*”, urmărit de pedeapsa teribilă a „*Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi*”;
- fuga din iarmaroc: „*am croit-o la fugă spre Humulești*”;
- fuga către casă: „*cu gheața-n spate de frică*”, de la Broșteni, după ce Nică dărâmase casa Irinucăi, străină și neprimitoare, ea însăși plină de primejdii.

8. Există, în „*Amintiri din copilărie*”, o amenințare a realului, un refuz al timpului real, pentru a-l proteja pe cel fabulos, al coplăriei? Interpretați în acest sens episodul cu pupăza din tei:
- „*cucul arminesc*” era „*ceasornicul satului*”, un simbol al timpului real.
- cântecul lui tulbură starea cea mai fericită a copilului, somnul; - pare o amenințare împotriva lumii ideale a copilăriei;
- acțiunea de pedeapsă, de protejare a lumii jocurilor, se justifică într-un orizont fabulos al întâmplărilor.

9. Personajele înseși dobândesc atribute mitice. Poate fi interpretat în acest sens portretul mamei din „*Amintiri din copilărie*”? Referiți-vă la: *sentimentul de admirație filială* ce reise din text; *însușirile neobișnuite ale personajului*; *corelația motivului mamei universale cu al casei cosmice*.

10. Recitiți fragmentul care înfățișează universul jocurilor copilărești. Comentați:
- care sunt, în viziunea lui Creangă, condițiile esențiale ale unei vieți fericite;
- dacă există o coincidență între concepția scriitorului despre fericire și înțelepciunea populară;
- dacă în ziua de azi mai e valabilă și adecvată o asemenea concepție.

11. Comentați îndemnul lui Creangă: „*Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată*”. Alegeți, ca punct de plecare, una sau mai multe dintre variantele:
- îndemnul reprezintă o intenție narativă de ieșire din real și de orientare către spațiul fabulos al jocului și al poveștilor;
- copilăria este singura vârstă fericită a omului;
- copilăria reprezintă mitica vârstă de aur despre care vorbesc legendele omenirii;
- este singura vârstă în care copilul clădește neîngrădit, un univers propriu, al jocurilor fără sfârșit;
- întoarcerea la copilărie este un mijloc de a uita necazurile și greutățile vieții.

Argumentați, eventual, că unele dintre acestea pot fi motivele care constituie geneza „*Amintirilor din copilărie*”.

12. Completați imaginea „*casei părintești*” cu detalii care exprimă o viziune a bunăstării și a lipsei de griji.

13. Pătrundeți în atmosfera jocurilor copilărești, discutând despre:
- spațiul imaginar în care se plasează copilul în timpul jocului;
- diversitatea și inventivitatea neobișnuită a jocurilor;
- atitudinea părinților față de jocurile copiilor.

14. Extrageți din text verbele și locuțiunile verbale care exprimă acțiunile din atmosfera tumultuoasă a jocurilor copilărești. Comentați roul lor în realizarea acestei secvența epice. Redactați un comentariu de 10-15 rânduri cu această cerință.

15. Redactați o compunere liberă despre jocuri de copii asemănătoare cu acelea din scrierea lui Creangă. Încercați să deveniți „*copilul universal*” despre care vorbește George Călinescu.

16. Precizați prin ce motive literare se realizează tema jocului în fragmentul parcurs din „*Amintiri din copilărie*”.

17. Stabiliți relații în termeni de temă și motiv între copilărie, joc, joacă, școală etc., având în vedere întregul conținut al „*Amintirilor din copilărie*”.

C. UMANIZAREA FANTASTICULUI ÎN BASMUL CULT: „POVESTEA LUI HARAP-ALB”

Sub raportul viziunii epice atât de originale, al bogăţiei imagistice şi al diversităţii stilistice, *Povestea lui Harap-Alb* reprezintă un moment de apogeu în creaţia artistică a lui Ion Creangă. Publicat în revista „*Convorbiri literare*” în numărul din 1 august 1877, basmul cult „*Povestea lui Harap-Alb*” confirmă existenţa unui „*fenomen original de sintetizare*” a componentelor esenţiale ale literaturii române, a potenţialului expresiv al limbii. Ideea va fi consolidată de afirmaţia lui Tudor Vianu, după care „*în Ion Creangă poporul a devenit artist suveran*”. El nu e un simplu rapsod popular, ci „*unul din cei mai desăvârşiţi artişti literari români*”.

Episoadele basmului se înlănţuie armonios într-un tot unitar, cu o compoziţie clară şi firească. Fabulosul se împleteşte cu realul, eliminându-se aproape complet miraculosul şi irealitatea atât de prezente în basme. Permanent, autorul evocă o lume ţărănească autentică, dându-i o tentă picturală de fabulos popular, stilizând-o cu mijloacele proprii basmului. Ca desfăşurare a evenimentelor, „*Povestea lui Harap-Alb*” reprezintă în proporţii de epopee istoria unor probe de curaj pe care trebuie să le treacă un tânăr pentru a izbândi în viaţă.

Construit pe schema unui roman cavaleresc medieval, basmul „*Povestea lui Harap Alb*” se înfăţişează ca o naraţiune obiectivă, dominant epică, în care accentul cade pe întâmplările eroului: „*Eroul trebuie să ajungă împărat, pe treapta plenitudinii sale umane, nu înainte de a dovedi că a acumulat destulă experienţă de viaţă. Aceasta nu se dobândeşte pe căi netede, ci mai degrabă parcurge un traseu cu denivelări tensionate*”. **(Constantin Trandafir)** Peripeţiile eroilor, drumurile lor sunt ***lecţii fundamentale de viaţă***, în urma cărora ies edificaţi, proiectaţi calitativ pe o orbită superioară a devenirii lor. Întâmplările lui Harap-Alb sunt tot atâtea „*explorări în lumea misterului existenţial, pe care eroul şi-l însuşeşte treptat, o dată cu depăşirea fiecărui stadiu cucerit*”. **(Marin Mincu)** Profund cunoscător al folclorului nostru şi neîntrecut până astăzi în ordinea adâncimii interpretative a literaturii populare, Ion Creangă nu se prezintă în ipostaza unui culegător de folclor sau prelucrător de poveşti populare, în felul lui Slavici, de exemplu; el este, înainte de toate, un artist care oferă povestirii o aureolă inefabilă, devenind, cum susţine G. Călinescu, „*un mare prozator*”. Adânc original în lucrările sale, Ion Creangă dovedeşte o bună cunoaştere a creaţiei populare, a realităţilor ţărăneşti. Autorul lui *Harap-Alb* reprezintă scriitorul care a trăit permanent ca un „*rural autentic*” **(Tudor Vianu)**, a înţeles întregul spectacol feeric al lumii şi l-a interpretat aşa cum numai marii artişti sunt capabili s-o facă. Din opera lui se desprinde o înţelepciune ţărănească asupra lumii, convins fiind de unele inconveniente ale perfecţiunii omeneşti, pe care însă le priveşte din două perspective (real şi fantastic) şi prin două forme de observaţie, umorul şi ironia.

1. Încadrarea operei în contextul literaturii române

„*O adevărată epopee a poporului român*” (G. Ibrăileanu), „*fără îndoială cel mai frumos basm al lui Creangă și din întreaga noastră literatură*” (Ov. Bârlea), „*veritabil bildungsroman fantastic al epicii noastre*” (G. Munteanu)[22], „*Povestea lui Harap-Alb*” este cel mai cunoscut basm al lui Ion Creangă, o naraţiune cu adevărat emblematică pentru întregul său scris. Într-o lucrare monumentală, „*Basmele românilor*” (1895), Lazăr Şăineanu include tematica basmului „*Povestea lui Harap-Alb*” în ciclul „*Isprăvilor eroice*” de tipul „*Apă vie și apă moartă*”, această ultimă secvenţă bazându-se pe apariţia, în final, a apei miraculoase, dătătoare de viaţă: „*Amestecul de realism și de fabulos este mai bătător la ochi și mai neașteptat în Povestea lui Harap-Alb în care ar trebui să predomine miraculosul și irealitatea*”. (George Călinescu)

Publicarea, într-un interval de timp relativ scurt în reviste („*Convorbiri literare*”, 1 august 1877), ziare („*Timpul*”, august 1877; „*Curierul de Iași*”, aprilie-mai 1878); calendare („*Călin* –

[22] Basmul are un caracter de bildungsroman prin faptul că acțiunea urmărește evoluția fiului craiului de la *adolescentul naiv*, cu încredere excesivă în propriile calități, la *tânărul chibzuit și destoinic, maturizat* prin depășirea probelor proiectului existențial.

darul bunului econom pe anul 1879") din toate cele trei provincii româneşti a contribuit la răspândirea largă a basmului lui Ion Creangă în rândul cititorilor din diferite straturi sociale.

Având puternice **elemente umaniste şi clasice**, basmul „*Povestea lui Harap-Alb*" se evidenţiază prin *bogăţia imagistică şi diversitatea stilistică a realismului fantastic*, prin *viziunea modernă despre lume şi om*, prin *arta extraordinară a cultivării detaliului* şi prin *evidenţierea masivă a individualităţii artistice exemplare*. Reprezentând *apogeul creaţiei artistice* a lui Ion Creangă *sub aureola nimbului de basm cult din categoria fabulosului şi fantasticului epic tipic naţional cu elemente de umanism popular ca urme ale mentalităţii satului arhaic românesc*, „Povestea lui Harap-Alb" este un ***basm cult***[23] asemănându-se la nivelul construcţiei ***cu un roman cavaleresc medieval obiectiv*** prin *clişeele compoziţionale – formulele tipice plasate în incipit şi final (stereotipia şi simetria basmului)*, prin *intrarea şi ieşirea din fabulos*, prin *funcţiile basmului*, prin *triplicarea şi supralicitarea triplicării ca procedee specifice basmului*, prin *umanizarea fantasticului*, prin *individualizarea personajelor* şi prin *umorul şi specificul limbajului*: „*Folcloristic vorbind*, Povestea lui Harap-Alb *e un basm dintre cele mai autentice şi cu şabloane, unele plurimilenare şi de o circulaţie euro-asiatică largă*". **(George Călinescu)** Epicul basmului este întreţinut de evenimentele care se succed. Fantasticul basmului este construit prin împletirea elementelor realiste cu cele fabuloase, ca specific ancestral (străvechi) al basmelor, însă, în această proză narativă, Creangă îmbină *supranaturalul popular* cu *evocarea realistă a satului moldovenesc*, de unde reiese şi originalitatea acestei creaţii.

Oricât ar părea de paradoxal, între „*Povestea lui Harap-Alb*" şi schema de basm tipică, există multe asemănări, dar şi câteva deosebiri care fac referire la următoarele **particularităţi ale basmului cult**: *reflectarea viziunii despre lume a scriitorului, umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor, umorul şi specificul limbajului*.[24] Însă, asemenea basmului popular, pune în evidenţă idealul de dreptate şi de adevăr, fiind „*o oglindire... a vieţii în moduri fabuloase*". **(G. Călinescu) Basmul** este o scriere fantastică, respectând **principiul dualităţii,** al conflictului bine-rău. Dar, deşi lucrurile ar putea fi atât de mult simplificate, accentul este pus pe scriitură şi pe atmosferă, pe conturarea personajelor şi a situaţiilor comice, pe limbajul popular şi pe variantele dialectale ale limbii române.

2. Structura narativă a basmului. Discursul narativ: relaţia dintre incipit şi final

Basmul „*Povestea lui Harap-Alb*" păstrează trăsăturile definitorii ale prozei lui Ion Creangă: *oralitatea, arta naraţiunii*, abundenţa şi strălucirea *dialogului* şi *crearea de tipuri* şi *de atmosferă*. Astfel, „*Povestea lui Harap-Alb*" se înfăţişează ca o naraţiune obiectivă, dominant epică, accentul căzând, firesc, pe întâmplările eroului, pus în faţa a nenumărate primejdii pe care le depăşeşte, de regulă, cu sprijinul ajutoarelor dobândite ca o răsplată a bunătăţii şi omeniei sale. În „*Basmele române*" (1895), Lazăr Şăineanu include „*Povestea lui Harap-Alb*", în ciclul „*Isprăvilor erotice*", de tipul „*Apă vie şi apă moartă*".

Impresionantă „*construcţie arhitecturală de factură clasicist-folclorică*"[25], basmul dat lasă impresia unei simplificări maxime, totul fiind turnat în tiparele unei structuri clasice, în care

[23] Cu toate că respectă elementele basmului popular (personajele fabuloase, ajutoarele venite din partea binelui, formulele tipice, funcţiile şi motivele: călătoria, încercarea puterii, peţitul, probele), „*Povestea lui Harap-Alb*" este un basm cult prin *umanizarea fantasticului*, prin *comportamentul, gestica, psihologia şi limbajul personajelor* precum şi prin *naraţiunea prin dialog*, prin *umor*, prin *jovialitatea şi erudiţia paremiologică*, toate particularizând stilul şi talentul prozatorului ilustrat şi în „*Amintiri din copilărie*".

[24] Se va face referie la prelucrarea motivelor folcorice în feeria „*Sânziana şi Pepelea*" şi la scrierea în versuri „*Înşir'te mărgărite*" ale lui Vasile Alecsandri; la „*Pseudo-Kinegetikos*" al lui Alexandru Odobescu, la basmele culese de Petre Ispirescu, la basmul „*Făt-Frumos din lacrimă*" al lui Mihai Eminescu, „*Zâna Zorilor*", „*Floriţa din codru*" sau „*Doi feţi cu stea în frunte*" ale lui Ioan Slavici.

[25] A se vedea Tudor VIANU, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 150-156: „*Imaginile, metaforele, comparaţiile lui Creangă sunt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervor al limbii*" (...) *Cu toate acestea, cine ar putea vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un mediu întâmplător, prin care se rosteşte fantezia lingvistică a poporului, ar comite una dintre cele mai grave erori ale judecăţii literare*".

se vădeşte o erudiţie lexicală rafinată de cunoaştere a tezaurului înţelepciunii şi o expresie de factură populară ca valoare supraevaluativă. Autorul porneşte de la modelul folcloric, caracterizat prin ***stereotipie***, reactualizează teme de circulaţie universală, dar le organizează conform propriei viziuni, într-un text narativ mai complex decât al basmelor populare. De altfel, s-a observat de timpuriu că schema epică a basmului „*Povestea lui Harap-Alb*" respectă cu strictețe canoanele basmului popular, L. Șăineanu incluzându-l în „*Ciclul isprăvilor ironice*". Basmul însumează într-o construcție perfect închegată, rotundă, toate elementele necesare, știute, pentru ceea ce trebuie să fie, un basm fantastic. Nimic nu este omis, totul este așezat la locul său: împăratul bătrân care are trei fete, fratele său cu trei feciori, încercarea virtuților acestora, travestitul, bătrâna miluită, calul care mănâncă jăratec, vorbește și zboară, impostorul, încercările grele, tovarășii năzdrăvani, apa vie și apa moartă, pedepsirea răufăcătorului, căsătoria, finalul fericit. Toate motive tipice de basm, de o extremă arhaicitate, ansamblate într-o construcție epică ce urmează neabătut elementele basmului fantastic. Multe din cele 31 de funcții identificate de V.I. Propp ca fiind caracteristice basmului fantastic sunt prezente în „*Povestea lui Harap-Alb*". Mai mult, toate cele șapte personaje ale basmului (eroul, răufăcătorul, donatorul, ajutorul, fata de împărat și tatăl ei, trimițătorul, falsul erou) sunt perfect reprezentate în povestea lui Creangă, „*sfera acțiunilor lor*" corespunzând întru totul sistematizării propuse de Propp în „*Morfologia basmului*".

Arta scriitorului poate fi privită ca ***o artă de povestire şi nu de compoziţie***. Înlănțuirea secvențelor epice este lineară, cronologică şi armonioasă și se face prin descriere, narțiune și dialog. Episoadele basmului constiutuie un tot unitar cu o schemă compoziţională simplă, clară şi firească pronind de la situaţia iniţială, urmând cu precizarea prejudiciului, trecerea probelor, acţiunea reparatorie şi refacerea echilibrului şi răsplătirea eroului: *„Despre Creangă, ca artist, sunt puține de spus. Un muzician poate imita huietul apelor, un pictor poate zugrăvi priveliștea, dar astea sunt succedanee artistice, nu impresii critice. Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune*" (George Călinescu, 1938).

Naraţiunea la persoana a III-a este realizată de un **narator omniscient (heterodiegetic), dar nu şi în totalitate obiectiv**[26] - intervine adesea prin comentarii sau reflecţii, unele adresate interlocutorilor ipotetici (cititori sau ascultători) - şi **nici creditabil**, după formula iniţială *(amu cică era o dată...)* şi ceea ce afirmă: *„...poate or izbuti să ieie fata împăratului Roş, poate nu,* [...] *cum le-o fi norocul. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi*".

Stilul este simplu, liber şi direct: *evocarea concret senzorială se realizează prin sonorităţi proprii; probele pot fi privite ca lecţii fundamentale de viaţă „rurală autentică*" *prin prezentarea planului compoziţional al etapelor drumului iniţiatic: naivitatea, perioada de noviciat şi maturizarea*.

În basm, sunt prezente **clişeele compoziţionale/ formulele tipice** plasate în **incipit şi la final,** convenţii care marchează simetric intrarea şi ieşirea din fabulos, formând *un sistem simetric de negare a adevărului naraţiunii pe care o încadrează, izolând-o, totodată, de* [...] *realitatea practică* (Silviu Angelescu). Funcţia lor psihologică este aceea ca cititorul/ ascultătorul să accepte de la început convenţia basmului.

Modelul structural al basmului este **ciclic** și presupune *pornirea de la o stare de echilibru, perturbarea echilibrului, parcurgerea unui drum cu peripeţii, regăsirea echilibrului, într-un alt punct al devenirii lumii şi al devenirii, sinelui protagonistului*. Conform acestei structuri ciclice, motivele din basm se grupează în **perechi opoziţionale**: *lipsa / lichidarea lipsei, interdicţie / încălcarea interdicţiei, încercări / lichidarea încercărilor*. Parcursul ciclic este marcat şi formal, prin **simetria incipit - final**. Se poate remarca opoziția simetrică și construcția bipolară plină de semnificații a basmului, acea progresie spiralat ascendentă de la echilibrul unei lumi la echilibrul unei alte lumi prin parcurgerea drumului inițierii a personajului principal. În

[26] A se vedea Nicolae MANOLESCU, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 7-15: „*obiectivitatea e o filozofie, nu o tehnică, pentru că, evident, Creangă e povestitor-actor și-și joacă personajele. Povestitorul se amuză cu candoare de toate personajele (...) fără să aibă repulsie față de vreunul. (...) Obiectivitatea nu înseamnă amoralitate, însă poveștile ilustrează categorii morale fără a satiriza*".

plan simbolic incipitul şi finalul sunt nu numai simetrice, ci şi identice: ambele marchează, în mod egal şi simultan, câte o intrare şi o ieşire dintre cele două lumi: realul şi fabulosul. De fapt, sunt şi **două planuri** în basmul lui Creangă, unul al realului (relevat mai ales în limbaj) şi altul al fabulosului (personaje cu puteri miraculoase, calul năzdrăvan, Sfânta Duminică, Gerilă, Setilă etc., Crăiasa albinelor, a furnicilor, turturica). De altfel, nu trebuie analizat cât este prelucrare folclorică şi cât măiestrie artistică pentru că întotdeauna basmul popular a fost un pretext pentru scrierile literturii culte.

În basmul „*Povestea lui Harap - Alb*", sunt prezente **clişeele compoziţionale / formulele tipice** plasate în **incipit şi** la **final. Formula iniţială** proiectează acţiunea într-un timp şi un spaţiu fabulos prevenind cititorul asupra convenţiilor narative cerute de basm, invitându-l să accepte întâmplările neobişnuite prezentate. Spre deosebire de basmele populare, în care **formula introductivă** este compusă din trei termeni, unul care atestă o existenţă („*a fost odată*"), unul care o neagă („*ca niciodată*") şi, cel din urmă, unul care induce elementul fabulos - formulă a imposibilului (de exemplu: „*pe când umblau purecii potcoviţi cu 99 ocale de fier şi zburau până la cer*"), în basmul „*Povestea lui Harap-Alb*", intrarea în text se face ex abrupto: „*Amu cică era odată într-o ţară un crai, care avea trei feciori....*". Această formulă, extrem de simplă, redusă la esenţă şi, aproape atipică basmului fantastic, în care „*cică*" marchează incertitudinea, iar „*era odată*" (timpul fabulos al întâmplărilor) plasează acţiunea într-un timp îndepărtat de momentul vorbirii – „*amu*" (prezentul narativ). Această formulă iniţială are rolul de a marca începutul povestirii, de a scoate auditorii din lumea reală şi de a-i introduce în lumea fabulosului, consemnând totodată atitudinea povestitorului faţă de cele narate. Prin această formulă suntem tentaţi să afirmăm că se apropie mai mult timpul mitic de cel real al naratorului, basmul cult fiind, în cazul lui Ion Creangă, mai aproape de lumea ţărănească evocată, de pildă în „*Amintiri din copilărie*". În cazul *basmelor de autor*, destinate cititului, formula iniţială îşi pierde total funcţiile, scriitorii renunţând de regulă la ea, sau adaptând-o specificului fiecăruia. (a se vedea basmele lui Vasile Alecsandri, Al. Odobescu, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale şi George Coşbuc în „*Antologia basmului cult*", antologie şi prefaţă de Ioan Şerb, E.P.L. vol. I, 1968). **Formulele mediane** sunt cele mai expresive din „*Povestea lui Harap-Alb*", având rolul de a face legătură mai firească între episoade şi de a comprima timpul naraţiunii. Acestea apar mai ales în descrierea călătoriilor eroului: „*şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă*" sau „*Dumnezeu să ne ţie, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este*". **Formula finală** ce închide în sine spaţuul fabulos, include o reflecţie asupra realităţii sociale, alta decât în lumea basmului, şi, în formă rimată, o comparaţie de un umor amar între cele două lumi - a fabulosului şi a realului. Naratorul îşi diminuează în chip ironic rolul de creator al lumii fictive, numindu-se el însuşi „*un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu*", detaşându-se astfel de eclatanta lume a basmului. Aceste formule iniţiale şi finale devin convenţii care marchează simetric intrarea şi ieşirea din fabulos.

Astfel, **incipitul şi finalul** sunt determinate de aceste formule. **Incipitul** este direct, *ex abrupto*, cuprinzând în câteva fraze, date esenţiale despre timp, spaţiu, personaje şi intriga acţiunii. Se poate vorbi de **o atemporalitate şi aspaţialitate a convenţiei: „***Amu cică era odată într-o ţară un crai, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată.* [...] *Ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăiia istuilalt la altă margine*". **Timpul este fabulos, mitic, nedeterminat** echivalat în general cu timpul mitic, numit de Mircea Eliade – *illo tempore* („*în acel timp*", „*în vremea aceea*"). Şi, fiind un basm cult, „*Povestea lui Harap-Alb*" micşorează distanţa dintre timpul naraţiunii (*timpul discursului*, prin care se pătrunde în spaţiul narativ, reluat de multe ori pe parcursul textului, pentru menţinerea atenţiei naratarului) şi timpul evenimentelor (*timpul fabulei*, care îşi diminuează rolul de proiecţie a acţiunii în sfera mitică, a actelor originare), întâmplările părând a fi petrecute de curând, într-o lume cunoscută şi accesibilă ascultătorilor, ieşită temporar din sfera miticului. **Spaţiul** este vag conturat, imaginar nesfârşit, în corespondenţă cu timpul nedeterminat, acţiunea desfăşurându-se în trei împărăţii (o „*ţară*" iniţială a craiului care avea trei fii, o altă „*ţară mai îndepărtată*" a Împăratului Verde şi împărăţia lui Roş Împărat). **Reperele spaţiale** sugerează atât o stare de echilibru iniţială cât şi dificultatea aventurii eroului, care trebuie să ajungă de la un capăt la celălalt al lumii (în plan simbolic: de la imaturitate

la maturitate). El părăseşte lumea aceasta, cunoscută, şi trece dincolo, în lumea necunoscută. Parcurgerea drumului maturizării de către erou presupune un lanţ de **acţiuni convenţionale** care corespund **momentelor subiectului.** Aventurile drumurilor şi ramificaţiile spaţiale dau acţiunii o structură complexă: pe aceste trasee, unele repere spaţiale dobândesc o valoare de simbol: ***casa părintească*** îşi păstrează *funcţia ocrotitoare*; ***podul*** exprimă „*simbolismul trecerii şi caracterul adeseori primejdios al acestei treceri, specifică oricărei călătorii iniţiatice*”; ***pădurea*** ia aspect de *labirint* al cunoaşterii: „*o încrucişare de drumuri din care unele sunt fără ieşire şi constituie fundături prin mijlocul cărora trebuie să descoperi drumul ce duce la centrul acestei pânze de păianjen*”; ***fântâna*** (cu aspect de grotă sau de peşteră) simbolizează *metamorfoza personajului*, care coboară în adâncuri şi iese cu o identitate schimbată, cu alt nume: Harap-Alb; ***Grădina Ursului*** şi ***Pădurea Cerbului,*** locuri cu bunătăţi şi bogăţii miraculoase, stăpânite de animale emblematice, totemice: **ursul,** animal htonian, păzitor al roadelor pământului, şi **cerbul** cu blana ţesută cu nestemate, fiinţă solară, care poate lumina, simboluri deci ale forţelor telurice şi cosmice.

Situaţia iniţială (expoziţiunea) presupune o stare de **echilibru -** un crai avea trei feciori, iar în alt capăt de lume, un frate mai mare, Verde-împărat, avea doar fete – care prefigurează ***o lipsă***, insistându-se apoi asuprea ***distanţelor*** dintre cele două împărăţii, motivând cu anticipaţie *nerecunoaşterea adevăratului erou* de către unchiul şi verişoarele sale. Sub aspect stilistic, de notat este alternanţa verbelor la imperfect şi la mai mult ca perfect (*forma de singular pentru plural a acestora pare să reflecte norma gramaticală a momentului scrierii basmului*).

Faptul că *verii, adică feciorii craiului şi fetele împăratului, nu se văzuseră niciodată, de când erau ei* poate să atragă atenţia asupra unui dezechilibru în ordinea firească a lumii tradiţionale: ***absenţa intercunoaşterii*** între membrii aceleiaşi familii. Cauza este aceea că fraţii trăiesc la mare depărtare unul de altul: „*ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăiia istuialt, la altă margine*”. Între cele două împărăţii ce mărginesc pământul şi constituie spaţii ale ordinii, domneşte haosul. Traversarea acestor teritorii necunoscute, pline de primejdii, constituie un bun prilej de iniţiere: „*nu se putea călători aşa de uşor şi fără primejdii ca în ziua de azi*”.

Tulburarea echilibrului (intriga) are drept cauză **o lipsă** relevată de scrisoarea lui Verde-împărat: absenţa moştenitorului pe linie masculină **(motivul împăratului fără urmaşi).** Craiul este rugat de fratele său să i-l trimită „*pe cel mai vrednic dintre nepoţi, ca să-l lase împărat în locul său, după moartea sa*”. Iar, pentru a compensa **prejudiciul din plan familial şi lipsa din planul ordinii sociale**, împăratul nu-şi dăruieşte împărăţia unui nepot la întâmplare, ci introduce un criteriu valoric eliminatoriu: *vrednicia.* Dar mai întâi ea trebuie dovedită, prin trecerea mai multor serii de probe. Încheierea basmului păstrează ***formula finală,*** care are rolul de a-l readuce pe cititor din lumea fabulosului („*şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo, be şi mănâncă*”*)* în lumea realului *(„iar pe la noi, cine are bani, bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă*”).

Ion Creangă utilizează de asemenea şi procedeul **triplicării** (triplarea sistematică a situaţiilor ce compun schema logică a naraţiunii), dar **supralicitează procedeul** de tehnică narativă specific basmului popular: astfel că eroul are de trecut mai multe serii de probe, potrivit avertismentului dat de tată: „*să te fereşti de omul roş, iar mai ales de omul spân, cât îi putea, să n-ai de-a face cu dânşii că sunt foarte şugubeţi*”.

Astfel, între două forme de echilibru, basmul propune un drum aflat într-o progresie spiralat-ascendentă. De la echilibrul unei lumi se construieşte echilibrul alteia, căci eroul, neiniţiat, naiv şi inocent, devine, prin parcurgerea drumului iniţierii, împăratul vrednic şi soţul iubit. Incipitul şi finalul sunt nu numai simetrice, ci şi identice în plan simbolic: ambele marchează, în mod egal şi simultan, câte o intrare şi câte o ieşire între cele două lumi: realul şi fabulosul. Lumea basmelor este cu totul aparte, plăsmuită prin fuziunea realului cu fabulosul. Convenţia basmului este acceptarea de către cititori (şi personaje) a altor legi ale naturii decât cele ale lumii reale, obiective. Ei acceptă, încă de la început (de la rostirea formulei „*amu cică era odată*”), supranaturalul ca explicaţie a întâmplărilor incredibile, fără corespondent în lumea reală. Fuziunea dintre real şi fabulos se realizează în incipit**,** deoarece naratorul inovează formula iniţială, punând povestea pe seama spuselor altcuiva: *cică,* adică *se spune,* fără însă a nega ca în

basmul popular („*a fost odată ca niciodată*"). **Finalul** este, ca în orice basm, **închis**: eroul se căsătorește cu fata împăratului Roș și, devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu inițiatic, pe care nu-l va mai repeta. Totuși, finalul poate fi interepretat și ca o deschidere în plan simbolic, întrucât basmul se încheie cu imaginea unei lumi în sărbătoare, fiind prelungită la nesfârșit, ca un stop-cadru al fericirii mitice, raportat, în registru ironic, la condiția umană: „*Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo be şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă*".

Așadar, în structura basmului identificăm acele acțiuni, funcții sau episoade tipice pentru toate basmele: *lipsa, necesitatea plecării eroului de acasă, alegerea eroului, înzestrarea cu unelte magice, formularea interdicției, încălcarea interdicției, deplasarea spațială, vicleșugul, sosirea incognito, pretențiile neîntemeiate ale falsului erou, încercările grele, recunoașterea eroului și demascarea falsului erou, pedeapsa și căsătoria*.

Sub această structură generală de *basm popular* se ascund simboluri profunde, adunate, la fel ca în „*Amintiri din copilărie*", într-o idee esențială. Ca și Nică a lui Ștefan a Petrei, Harap-Alb se angajează într-o fascinantă călătorie a cunoașterii, întâmpindând aceleași obstacole și primejdii, cu deosebirea, că în basm, limitele realului şi ale imposibilului sunt în cele din urmă învinse. Drumurile devin călătorii de dimensiuni cosmice ca o vocație ce simbolizează „*epopeea cunoașterii și existenței umane*", proiectate, când și când, nu întotdeauna, în fabulos.

De aceea, corelația real-fantastic este mult mai bine marcată aici decât în alte creații de aceeaşi factură. Narțiunea se inițiază cu întâmplări, parcă petrecute de curând, într-o lume cunoscută și accesibilă ascultătorilor, ieșită temporar din sfera miticului. Astfel, se pot identifica, în arhetipologia generală, mai multe trepte ale arhaității. Creației originare a lumii, autorul îi adaugă efortul de creație propriu, vocația sa demiurgică, impregnată cu o mare doză de ironie și de umor față de evenimente și personaje, acestea fiind, pe scara arhetipologiei generale, atribute ale realismului. Satira, ironia, umorul sunt modalități de desacralizare a mitului, însă în creația lui Creangă este o accedere la starea mitică a personajelor și a întâmnplărilor. Râsul său este, de altfel, hohot al personajelor mitologice, un râs homeric.

3. Construcția subiectului – acțiunea basmului

În toate poveştile şi basmele sale, Creangă porneşte de la modelele populare, preluând subiectul, conflictul, momentele narative tipice şi personajele. Arta şi fantezia scriitorului se manifestă însă în îmbinarea acestor elemente într-o nouă structură, care îndepărtează opera de modelul popular.

Avându-se în vedere mesajul operei - *cunoaşterea universului vieţii oamenilor simpli pentru o devenire împărătească* **-,** se pot aduce în discuție cele două criterii importante ale eticii populare că *succesele în viaţă sunt datorate valorificării experienţei generaţiei vârstnice şi prin permanentele legături de prietenie şi ajutoarele pe care ţi le oferă semenii* şi că că în spatele *ţărăniei* personajelor se află o mare ironie disimulată, de cele mai multe ori *guralivă şi coţcară*, dar întotdeauna pline de înţelepciune.

Tema basmului este lupta binelui împotriva răului, încheiată cu triumful binelui prin care eroul parcurge o aventură eroică imaginară, un drum al maturizării pentru dobândirea unor valori morale şi etice. **Caracterul de bildungsroman** al basmului se realizează atât la nivelul temei, cât şi la nivelul **motivelor narative:** *superioritatea mezinului, călătoria, supunerea prin vicleşug, probele, demascarea răufăcătorului (Spânul), pedeapsa, căsătoria*.

Timpul şi spaţiul sunt **nedeterminate,** stăpânite **miraculos**, dar în firea lucrurilor, spaţiul geografic şi cel sociologic al probelor şi prinsorilor sunt convenţionale, nelocalizate, nedeterminate, dar scriitorul pune peste toate pecetea autenticităţii româneşti prin: *caracterul de oralitate*, prin *graiul specific*, prin *aforistica tradiţională* şi prin *elementele de culoare, mit şi detaliu etnografic, de expresie populară şi cultă nebănuită*. Din punct de vedere spaţial, acţiunea debutează într-un capăt de lume şi evoluează în alt capăt de lume. Reperele spaţiale sugerează dificultatea aventurii eroului, care trebuie să ajungă de la un capăt la celălalt al lumii, iar în plan simbolic trebuie să parcurgă drumul de la imaturitate la maturitate. El părăseşte lumea tatălui, cunoscută, şi trece dincolo, în lumea necunoscută, ca să devină împărat

Acţiunea basmului se dezvoltă pe structura narativă a basmului popular, caracterizată prin proiecția întâmplărilor într-o lume fabuloasă, prin opoziția dintre bine și rău, dintre adevăr și minciună, în care autorul inserează *o temă inițiatică* și *o problematică morală*. Acțiunea se desfășoară linear, cronologic, prin **înlănţuirea secvenţelor narative / a episoadelor** şi respectă **modelul structural** stereotip: o situaţie iniţială de echilibru **(expoziţiunea),** un eveniment sau o secvenţă de evenimente care dereglează echilibru iniţial – lipsa / prejudiciul **(intriga),** trecerea probelor **(desfăşurarea acţiunii),** acţiunea reparatorie **(punctul culminant),** refacerea echilibrului şi răsplătirea eroului **(deznodământul). Acţiunea** basmului implică prezenţa **fabulosului** (elemente supranaturale) şi este supusă unor **stereotipii / acţiuni convenţionale** (construcţia subiectului este stereotipă), care înfăţişează parcurgerea drumului maturizării de către erou.

Cele trei ipostaze ale protagonistului corespund, în plan **compoziţional,** unor **părţi narative**, etape ale drumului iniţiatic: **a). etapa iniţială**, de pregătire pentru drum, la curtea craiului*: fiul craiului mezinul* (naivul); b). **parcurgerea drumului iniţiatic**: *Harap-Alb* - novicele / cel supus iniţierii şi c). **răsplata** - *împăratul* (iniţiatul). Delimitarea dintre cele trei etape se va face prin intermediul *formulelor mediane*: „*Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este*"; „*Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzezi și nouă*" (schimbarea timpului, care, deși măsurat cu exactitate se dă senzația indefinitului), „*până ce de la o vreme le intră calea în codru*" (schimbarea locului). Aceste formule mediane, specifice basmului popular au fost preluate și de Ion Creangă. Formula de acest tip „*se folosește, de regulă, la schimbarea locului acțiunii, care uneori este și începutul unui nou episod. Eroul pornește la drum unde va trebui să rezolve noi misiuni; se schimbă astfel locul acțiunii, iar povestitorul, anticipând oarecum viitoarele peripeții ale eroului, solicită atenția auditoriului*" **(N. Roșianu)**.

3.1. Etapa inițială – lecția de autocunoaștere

Un crai avea trei feciori şi un frate, împăratul Verde, care domnea „*într-o ţară mai depărtată*", surprinde faptul că doi fraţi, de acelaşi sânge, se află la aşa mare depărtare unul de altul. Opoziţia simetrică e evidentă şi aminteşte de ideea că basmul e construit pe o structură bipolară de semnificaţii. Surprinzător este că *verii, adică feciorii craiului şi fetele împăratului, nu se văzuseră niciodată, de când erau ei*. Aici intervine în mod cert un dezechilibru în ordinea firească a lumii, mai cu seamă a lumii tradiţionale. O valoare fundamentală este prejudiciată: *familia*.

Este generată, aşadar, ***o primă lipsă***, un prim **prejudiciu** în schema sintagmatică a basmului, situat **în plan familial**: *absenţa intercunoaşterii*. Mai mult, nici fraţii nu îşi cunoşteau nepoţii, respectiv nepoatele, căci, spune textul, „*ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăiia istuilalt, la altă margine*". Ceea ce la început nu era clar, acum se luminează: cele două împărăţii mărginesc pământul, între ele situându-se, prilej numai bun de iniţiere, toate primejdiile închipuite: „*nu se putea călători aşa de uşor şi fără primejdii ca în ziua de azi*".

Alături de prejudiciul din planul familiei, basmul mai propune **o lipsă**, de data aceasta **aparţinând ordinii sociale**: împăratul Verde nu are urmaşi, la tron. Absenţa moştenitorului la tron poate genera haosul, dezechilibrul unei lumi aflate sub semnul ordinii, de vreme ce împăratul a domnit până la bătrâneţe şi a avut liniştea de a creşte trei fete. Acest dezechilibru, absență a intercunoașterii care aduce prejudicierea relațiilor familiale și sociale vine să contureze acele principii ale lecției de autocunoaștere și trasare a proiectului existențial de devenire împărătească:

- *precizarea criteriului valoric al vredniciei;*
- *prezentarea craiului ca mentor;*
- *trasarea sarcinilor fiului celui mare – eșecul care generează autocunoașterea;*
- *trasarea sarcinilor fiului mijlociu – limitarea la valorile vitalului;*
- *persuadarea mezinului – rolul rușinii și căutarea răspunsului în sine;*
- *bătrâna ca mentor – precizarea valorilor umane: bunătatea și milostenia;*
- *trasarea proiectului existențial: cinste, iubire, noblețe;*

- identitatea paralelă a două destine (tatăl şi fiul) pe drumul devenirii împărăteşti – motivul oglinzilor paralele şi situarea eronată a norocului în proiectul existenţial al mezinului;

- încrederea tatălui în proiectul existenţial al fiului;

- proba curajului şi trecerea pragului dintre cele două lumi.

Astfel, salvarea şi menţinerea ordinii nu pot veni decât din familie: împăratul îi cere fratelui său, craiul, să-i trimită „*pe cel mai vrednic dintre nepoţi, ca să-l lase împărat în locul său*”. Împăratul dă dovadă de chibzuinţă dacă se gândeşte la viitorul unei lumi pe care a ordonat-o. Dar nu numai de aceea, ci şi deoarece în cererea sa introduce un criteriu valoric eliminatoriu: ***vrednicia***. Nu orice nepot e chemat să fie împărat, căci nu ţi se dau astfel de cadouri de către destin fără a fi demn de acestea, **ci *cel mai vrednic*.** Vrednicia este, aşadar, esenţială şi termenul reuneşte în el o paletă largă de valori. A fi vrednic înseamnă a fi complet, sau mai bine spus, a avea potenţialul completitudinii.

Cum poate fi însă probată vrednicia, e o problemă care cere atenţie, răbdare şi, mai ales, cunoaştere de oameni. Cu alte cuvinte, cere un ochi deja format, şi deprinderi de pedagog. Aici intră în scenă craiul, cu rolul său de mentor, de iniţiator. Pentru a nu crea sentimentul părtinirii, acesta îşi cheamă cei trei fii şi le prezintă situaţia. Nicio urmă de îndoială în relaţia cu fiecare dintre cei trei fii: ei au dreptul de a porni cu şanse egale. Ceea ce sugerează însă craiul, şi nu observă primii doi fraţi, este însă de importanţă capitală: ***necesitatea destoiniciei***. Tatăl-mentor, căci aici nu importă calitatea sa de crai, creează o situaţie de învăţare prin descoperire, procedând la o adevărată lecţie despre educaţie. Este ***o lecţie despre valori***: libertatea, adevărata autocunoaştere – „*care dintre voi se simte...*” - şi, în toate acestea, responsabilitatea: „*care dintre voi se simte destoinic a împăraţi peste o ţară aşa de mare şi bogată are voie din partea mea să se ducă*”. Tatăl le cere să cumpănească la ce sunt în stare să facă, şi astfel să se autocunoască.

Prin autocunoaştere se poate realiza împlinirea destinului, iar ratarea acestuia ţine de necunoaşterea limitelor interioare. *Ar* părea că tatăl nu le spune nimic şi că lasă la libera lor alegere ce să facă. Totuşi, prin cuvintele sale, el îi avertizează, îi pregăteşte şi îi responsabilizează. În termeni pedagogici, tatăl creează aici un câmp al sarcinii.

Primul care încearcă este **fiul cel mare**. Ceea ce surprinde însă este modul în care acesta îşi argumentează dorinţa: „*Tată, eu cred că mie mi se cuvine această cinste, pentru că sunt cel mai mare dintre fraţi; de aceea te rog să-mi dai bani de cheltuială, straie de primeneală, arme şi un cal de călărie, ca să pornesc, fără zăbavă*”. Această formulă versificată de largă circulaţie, după cât se pare, este folosită pentru a marca plecarea eroilor în călătorie[27]. Or fiul cel mare al craiului nu doreşte să facă o încercare pentru a vedea dacă este vrednic, ci consideră că onoarea de a fi urmaşul la tron *i se cuvine.* Aici, ne aflăm în plin câmp non-valoric. Fiul revendică dreptul întâiului născut: „*mie mi se cuvine această cinste, pentru că sunt cel mai mare dintre fraţi*”. Dar, dincolo de infatuarea sa, de orgoliul său, în spatele cărora se ascund superficialitatea şi absenţa responsabilităţii, fiul arată indiferenţă faţă de criteriul valoric şi omite astfel tocmai solicitarea tatălui: a fi destoinic. Tatăl nu îl descurajează, dar îi reaminteşte că trebuie să facă dovada deţinerii unor valori personale, a curajului, perseverenţei, vredniciei: „*dacă te bizuieşti că-i putea răzbate până acolo şi crezi că eşti în stare a cârmui şi pe alţii*”. Dar pentru a-i cârmui pe alţii trebuie să te poţi cârmui pe tine. Sărută respectuos mâna tatălui şi îşi ia rămas bun de la fraţi, dar prea „*porneşte cu bucurie*”, semn că grijile nu îl frământă, că e prea senin, ca să nu spunem inconştient. Craiul însă nu şi-a încheiat misiunea de mentor în ce-l priveşte pe fiul cel mare, şi nu e prea surprins de reacţiile acestuia, căci, la urma urmei, îşi crescuse copiii până la această vârstă, şi probabil cunoştea ***destoinicia*** acestora. Dar nu e suficient să o cunoască el, trebuie să o conştientizeze şi aceştia. Punându-l la încercare, tatăl îi testează calităţile. Testul se dovedeşte a fi şi un prilej educativ: *fiul se întoarce ruşinat*, ceea ce nu e puţin lucru, e poate chiar semnul lecţiei reuşite. Evadarea din sarcină a fiului cel mare este simultană cu *descoperirea propriilor limite*, deci cu acea cunoaşterea de sine. Renunţarea aduce cu sine un plus de onestitate şi de sinceritate: fiul a evoluat de la non-valoric la un plus de valoare în conturarea caracterului său. Totuşi, ceea „*ce este un câştig nu suplineşte o mare lipsă*”: renunţarea este o dovadă de autosuficienţă. Răspunsul tatălui este pe de o parte al învăţătorului satisfăcut de efectul educaţiei oferite („*bine ai*

[27] A se vedea Drăgan CENUŞĂ, în Ov. BÎRLEA, *Antologie de proză populară epică*, vol. I, p. 210.

chitit-o") şi care apreciază onestitatea învăţăcelului, dar pe de altă parte este plin de amărăciune, căci descoperă o non-valoare, caracteristică fiului său: *slăbiciunea*. Şi totuşi, **eşecul generează un proces de conştiinţă**, generează autocunoaştere şi eliminarea non-valorilor: superficialitate, slăbiciune şi iresponsabilitate, indiferenţă faţă de criteriul valoric - destoinicia.

Motivul travestirii tatălui în scopul testării calităţilor fiilor săi apare în numeroase basme De cele mai multe ori împăratul se îmbracă într-o piele de urs: „*Ta'său, pe de altă parte – era năzdrăvan - şi el dă pe altă parte şi se duce la un pod de aramă şi-i iese înainte un urs!*". Alteori împăratul se metamorfozează, în acelaşi scop „*într-o căpăţână de cal*"[28].

Cu fiul al doilea scenariul e aproape acelaşi. Intervine doar o doză de ironie în replicile tatălui, generată, poate, de constatarea că cei doi fii mai mari nu au ţinut cont de avertismentele şi de sugestiile sale: „*poate să-ţi iasă înainte vreun iepure, ceva... şi popâc! M-oi trezi cu tine acasă*" (se ştie că iepurele este un animal fricos). Aici, autorul transformă ghicitoarea pentru râmă („*Strigă liba de la gard // Şi mă apără de găini // Că de câni nu mă tem*") în proverb („*Apără-mă de găini că de câni nu mă tem*"), craiul insistând din nou asupra slăbiciunii fiului său, pe care frica îl întoarce din drum, arătându-l nedemn de a împărăţii peste alţii. Diferenţa dintre cei doi fraţi, apare însă în replica dată de cel de-al doileaîn momentul întoarcerii ruşinoase[29]. Acesta, recunoscându-şi asemenea fiului cel mare neputinţa, autosuficienţa, limitele interioare, constată că are *ce mânca* la casa tatălui său: „*Încă mă mier cum am scăpat cu viaţă; lehamite şi de împărăţie şi de tot, că doar, slavă Domnului, am ce mânca la casa dumitale*". Nefericita replică aduce după sine o reacţie semnificativă, pe un ton mustrător, din partea tatălui: „*Ce mânca văd eu bine că ai, despre asta nu e vorba, fătul meu, zise craiul posomorât, dar ia spuneţi-mi, ruşinea unde o puneţi? Din trei feciori câţi are tata, niciunul să nu fie bun de nimica?! Apoi, drept să vă spun, că atunci degeaba mai stricaţi mâncarea, dragii mei... Să umblaţi numai aşa, frunza frăsinelului toată viaţa voastră şi să vă lăudaţi că sunteţi feciori de craiu, asta nu miroase a nas de om*". Prin interogaţii şi afirmaţii cu rol de apostrofare, tatăl condamnă autosuficienţă care îi determină pe cei doi fii să se ***limiteze la valorile vitalului***. Ion Creangă oferă aici primele detalii portretistice, fiind atent şi la mişcarea sufletească a personajelor, la notele psihologice (sumare, desigur), diferenţiindu-l pe acesta de ceilalţi povestitori populari.

Aceste replici mustrătoare ale tatălui au însă şi un alt rol, acela de **persuadare a fiului cel mic**. De remarcat este şi naturaleţea dialogului dintre cele două personaje. Putem bănui că el cunoaşte potenţialul acestuia, însă regulile pedagogiei nu îi permit să îi spună pe faţă că el e alesul. Ca atare, tatăl-mentor, ca învăţător priceput ce este, provoacă pentru a mobiliza fiul cel mic. **Ruşinea** este factorul motivaţional care va genera procesul de introspecţie în cazul fiului cel mic: „*cum văd eu, frate-meu se poate culca pe-o ureche din partea voastră; la sfântul aşteaptă s-a împlini dorinţa lui. Halal nepoţi ce are!*". După cum se vede, împăratul nu particularizează, ci înglobează toţi fiii în aceeaşi categorie. Reacţia fiului mic demonstrează că tehnica pedagogică şi-a atins scopul. Deosebirea faţă de fraţii săi constă în raportarea la sarcină. Fiul cel mic nu se grăbeşte să îşi revendice dreptul, ci caută în sine răspunsul la problema destoiniciei proprii: „*începe a plânge în inima sa, lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său* [...] *sta el pe gânduri şi nu se dumerea ce să facă pentru a scăpa de ruşine*".

Dacă **naivitatea** se înscrie în codul ritual al iniţierii prin care trece fiul craiului, **bunătatea** este calitatea înnăscută care „provoacă" transformarea personajului: „*Fii încredinţat că nu eu, ci puterea milosteniei şi inima ta cea bună te ajută, Harap-Alb, zice Sfânta Duminică*". În acest moment al evoluţiei naraţiunii, în scenă intră **cel de-al doilea mentor** care va contribui decisiv la ***descoperirea proiectului existenţial*** al fiului cel mic. În monologul ei, bătrâna insistă asupra condiţiei materiale şi fizice umile („*stremţuroasă*", „*gârbovă*", „*neputincioasă*") în contrast cu „*harul*" (puterea) cu care este înzestrată şi care o scoate din limitele realului, fapt ce îl fascinează pe mezinul craiului: „*Hei, luminate crăişor! Cel-de-sus varsă darul său şi peste cei neputincioşi (...). Nu căuta că mă vezi gârbovă şi stremţuroasă, dar, prin puterea ce-mi este dată, ştiu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului şi adeseori râd cu hohot de nepriceperea şi slăbiciunea lor. Aşa-i că nu-ţi vine a crede, dar să te ferească Dumnezeu de*

[28] A se vedea Lazăr ŞEINEANU, „*Basmele române...*", p. 138.
[29] A se vedea A. GOROVEI, *Cimiliturile românilor*, Ed. Eminescu, 1972, p. 351.

ispită!". Aceasta îi sugerează să alunge mâhnirea din suflet, „*căci norocul îţi râde din toate părţile*". Cuvintele acestea au menirea de a risipi *îndoielile* şi *mâhnirea* fiului de crai, care ia astfel contact cu supranaturalul. Ca probă, baba îi cere ***să o miluiască***. Replica fiului, ce demonstrează iniţial egoism, concentrare asupra sinelui, este neaşteptată şi amară: „*acum am altele pe capul meu*". Un conducător, însă, nu poate să gândească astfel. El nu îi poate sacrifica pe cei păstoriţi din cauza unor toane sau a unor probleme personale. Dar tânărul fecior nu este încă un conducător, căci nu a trecut prin procesul iniţierii. Insistenţelor bătrânei de a-i spune ce îl frământă, tânărul le răspunde mâniat (*nu te iuţi aşa de tare),* dovedind opacitate, lipsă de cunoaştere umană, pripeală. Fiul nu vede încă dincolo de aparenţe: „*tocmai de la una ca dumneata ţi-ai găsit să aştept eu ajutor?*". Răspunsul bătrânei este o primă lecţie dată de mentor. Prejudecăţile fiului sunt contracarate. Doar după a treia solicitare fiul craiului se lasă „*fărmecat de vorbele babei*" şi îi dă un ban. Fermecarea nu trebuie înţeleasă aici ca act magic, decât dacă acceptăm că există o magie a înţelepciunii cuvintelor. Însă trebuie să remarcăm că mentorul este cel care trezeşte fascinaţie. E aici o problemă de har, căci relaţia mentor-discipol nu se poate întemeia decât pe o astfel de legătură de fascinaţie. Deşi nu vede încă dincolo de aparenţe – „*tocmai de la una ca dumneata ţi-ai găsit să aştept eu ajutor?*" -, el trece **proba milosteniei,** dăruindu-i Sfintei Duminici un bănuţ: „*Ţine mătuşă, de la mine puţin şi de la Dumnezeu mult*".

Dovada bunătăţii este răsplătită. Pentru a te înscrie în propriul proiect existenţial, trebuie să faci proba unor calităţi, or, aici calitatea, şi, implicit, valoarea solicitată este **bunătatea.** Celelalte calităţi sau însuşiri se pot dobândi, însă bunătatea este înnăscută. Drumul iniţierii fiului trece prin el însuşi, fiind vorba mai ales despre descoperirea sinelui, despre o călătorie înspre sine. Acum bătrâna îşi ia în primire rolul de mentor şi îi trasează fiului de crai **proiectul existenţial.** Nu omite să îi atragă atenţia că a face uz de valorile umanului înseamnă a-ţi deschide porţile devenirii: „*ca să vezi cât poate să-ţi ajute milostenia*". Limita proiectului existenţial propus este pusă sub semnul excelenţei: „[...] *ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe faţa pământului, aşa de iubit, de slăvit şi de puternic*" - a împăraţi sub semnul iubirii, al gloriei şi al cinstirii, a fi puternic prin milostenie.

Ceea ce trebuie să facă fiul de crai nu este altceva decât ***să refacă traseul devenirii tatălui***. Mai întâi, fiul trebuie să caute *armele, veşmintele* şi, mai ales, *calul din tinereţea tatălui său* (această înzestrare a eroului este un motiv de largă circulaţie în basmul fantastic). Acestea sunt „*colbăite*" (pline de praf) şi „*sfarogite*" (foarte uscate) ce dau senzaţia de vetustețe, de vechime extremă şi sunt păstrate în „*gherghiriu*", adică într-o încăpere boltită, cu obloane de fier la uşi şi la ferestre, în care se păstrau pe vremuri, lucruri mai de preţ. Fiul cel mic le obţine ca răsplată pentru mila bunătăţii lui. Ceea ce îi mai solicită bătrâna este ţinerea de minte: „*ţine minte ce-ţi spun eu*" (bătrâna are darul prezicerii şi anticipează viitoarele lor întâlniri, recurgând la un proverb sugestiv: „*deal cu deal se ajunge, dar încă om cu om!*"). A nu fi uituc nu înseamnă neapărat a avea o memorie dezvoltată, ci a nu uita că eşti implicat într-un proiect existenţial care va da sens destinului personal.

Dispariţia bătrânei stărneşte uimirea fiului de crai, care este apoi confruntat din nou cu fantasticul. De remarcat că pe tot parcursul naraţiunii eroul gândeşte, simte şi acţionează ca *un om normal*, neavând, cum se va vedea, niciun atribut fantastic, nicio trăsătură supranaturală.

Pasul următor este să obţină învoirea de la tatăl său. Fiul, încă neformat, este tentat să cadă în autoadmiraţie: „*plin de încredere în sine că va izbuti la ceea ce gândea, se înjăţoşază înaintea tatu-său*". Nu atât încrederea în sine miră, căci aceasta e infuzată de bătrână, cât felul în care „*se înjăţoşază*" înaintea tatălui, într-un fel cam prea plin de sine. Dar tinereţea şi lipsa experienţei sunt încă scuzele sale. Mai surprinzător este felul în care îşi justifică dorinţa de a încerca şi el. E o clară deosebire faţă de fraţi, căci el nu afirmă că i se cuvine această cinste, ci că vrea să încerce. Însă în replica sa se strecoară şi o *eroare de percepţie* a propriei misiuni, chiar dacă e izvorâtă, probabil, din dorinţa de modestie: „*Dă-mi voie ca să mă duc şi eu pe urma fraţilor mei; nu de altă, dar ca să-mi încerc norocul*". E modest, nu se laudă cu propriile calităţi, cere doar să încerce, dar nu se situează în propriul proiect existenţial, atâta vreme cât se raportează la noroc. **Norocul** este definitoriu pentru condiţia umană, el dă seama despre caracterul aleatoriu al fiecărei clipe a unui muritor de rând, a unui muritor care se înscrie, cu destinul său, pe orbita acelei deveniri întru devenire despre care vorbea Constantin Noica. Norocul e *privilegiul*

de o clipă, care ţi se dă fără să îl fi meritat în vreun fel special, şi fără a ţi se cere ceva în schimb. Or, a te înscrie într-un proiect existenţial înseamnă a-ţi face norocul, poate cam impropriu spus, sau a-ţi *ordona destinul existenţial* şi a-i da sens prin implicare şi colaborare cu el. Fiul craiului vrea să-şi încerce norocul şi promite că nu se va întoarce din drum dacă nu va reuşi. Probabil de ruşine, pentru a nu sta alături de fraţii săi.

Răspunsul tatălui amendează replica nefericită a fiului şi corectează erorile acesteia: „*Lucru negândit, dragul tatei, să aud aşa vorbe tocmai din gura ta*”. Negândită nu e solicitarea fiului de a încerca şi el, ci să audă „*aşa vorbe tocmai din gura sa*”. Tatăl se referă la acea situare sub semnul norocului. El ştie că tocmai acest fiu este cel ales, dar prin faptul că e ales, el e şi scutit de aleatoriu, cel puţin în punctele esenţiale ale destinului său. De ce altminteri i-ar spune că în urma unui eşec „*curat îţi spun că nu mai ai ce căuta la casa mea*?” De ce să procedeze astfel cu fiul cel mic, dacă pe fiii cei mari i-a primit înapoi oferindu-le casă şi masă? Pentru că aceştia astfel îşi vor fi împlinit măruntul proiect existenţial, câtă vreme fiului cel mic altceva i-a fost hărăzit. **Eşecul acestui fiu poate veni tocmai din *abandonarea sub semnul norocului*** şi din comoditatea de a nu colabora cu destinul existenţial al său. Sigur că, în aceeaşi notă de mobilizare şi de motivare, tatăl îşi ironizează fiul, „*nu cumva să te întâlneşti cu scârba în drum şi să dai şi tu cinstea pe ruşine*”, dar în acelaşi timp îşi afirmă încrederea în potenţialul mezinului: „*doar tu să fii mai viteaz*”.

Un element important în desfăşurarea basmului este şi hotărârea fiului cel mic de a nu se reîntoarce acasă, în caz de eşec, fapt ce-l singularizează în raport cu fraţii săi: „*Şi ori oi pute izbuti, ori nu, dar îţi făgăduiesc că, odată pornit din casa dumitale, înapoi nu m-oiu mai întoarce, să ştiu bine că m-oiu întâlni şi cu moartea în cale*”. Craiul întăreşte hotărârea fiului său de a nu se mai înapoia, dacă i s-ar întâmpla ca şi fraţilor săi, ceea ce echivalează cu „*alungarea de acasă*”, fapt ce deschide drum larg epicului întâmplărilor. Craiul conchide tot cu un proverb, extrem de potrivit aici, expresia paremiologică – generalizatoare de obicei – putând fi luată în contextul dat ad litteram*:* „*Pesemne umbli după cai morţi să le iei potcoavele*”.

Comentând abundenţa de zicători şi proverbe din scrierile humuleşteanului, George Călinescu adnota: „*Creangă foloseşte un procedeu tipic autorilor cărturăreşti, ca Rabelais, şi în linia lui, ca Sterne şi Anatole France, şi anume, paralela continuă, dusă până la beţie, între actualitate şi experienţa acumulată. Instrumentul principal al acestui mod literar este citatul*”[30].

Inocenţa, lipsa de experienţă în a vedea dincolo de aparenţe se manifestă şi în **alegerea calului** „*grebănos, cocoşat şi dupuros*” (cu părul făcut mici ghemuri, ciufulit, neţesălat), adjective, care prin sonoritatea şi sensul lor, scot în evidenţă înfăţişarea jalnică a calului care se repede la jăratec: „*E tema aparenţelor. De obicei calul cel slab are adunate în piept inimile celorlalţi. Se demonstrează cum s-ar zice, fenomenul genialităţii în speţă cabalină. Mulţi oameni, acesta e sensul, au înfăţişare desăvârşită anatomiceşte vorbind, fiind totuşi lipsiţi de energie creatoare*” **(George Călinescu)**. Această apariţie respectă un anumit tipar al basmului: la început este „*o ghijoagă*” (un cal alb şi bătrân, cel mai urât, jigărit şi răpciugos), apoi, după ce mănâncă jăratec, se transformă într-un cal arătos („*tretin*” – un cal tânăr, de vreo trei ani), cu puteri supranaturale - vorbeşte, zboară, deţine cunoştinţe inaccesibile eroului. Această trasndormare neaşteptată vine să sublinieze contrastul dintre aparenţă şi esenţă, şi, de aceea, autorul aglomerează în prima parte epitete depreciative, anulate toate de imaginea calului în urma hrănirii lui cu jăratec. Această schimbare a înfăţişării pară să ţină exclusiv de natura literară a basmului: „*Expresia artistică a acestei transformări se întemeiază pe contraste: înainte de afi hrănit, calul este un mânz prăpădit, iar odată hrănit devine un sireap focos. Imaginea mânzului prăpădit constituie un lement ţinând exclusiv de basm, căci basmul îndrăgeşte contrastele...*”[31].

Personajul năzdrăvan, cu calităţi **antropomorfe** dar şi **avimorfe,** calul cumulează ***funcţiile de iniţiator şi de adjuvant***. În descoperirea calului de către erou se poate vedea o probă pregătitoare, căci Harap-Alb îl tratează iniţial cu dispreţ şi cu violenţă. Răsplata ia forma unei lecţii de viaţă. După ce se transformă într-un cal mândru, acesta îl ia pe fiul de crai şi zboară cu el de trei ori, până la nori, până la lună şi până la soare, încât îl trec pe fecior „*toate grozile morţii*”.

[30] G. CĂLINESCU, *Ion Creangă. Viaţa şi opera*, Ediţia nouă, revăzută, E.P.L., 1964, p. 349.
[31] V. I. PROPP, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Ed. Univers, 1973, p. 209.

E o lecţie pe care i-o dă calul, anume că nimic în viaţă nu rămâne nerăsplătit, binele cu bine şi răul cu rău: „*Cu asta am vrut să-mi răstorc cele trei lovituri. Vorba ceea: una pentru alta*”.

Formula versificată a primei călătorii cosmice a eroului călare pe cal „*Ei stăpâne cum ți se pare? Gândit-ai vrodată că ai să ajungă: soarele cu picioarele, luna cu mâna și prin nouri să cauți cununa?*” aminteşte de finalul unui colind în care „*mirelu tinerel*” este imaginat de viitoarea mireasă astfel: „*Să mi-ș vin lin malin // Ca soarele prin senin; / C-o mână ținând de lună, // Cu d-alta-nvăstrând cunună!*”[32], din care nu lipseşte aluzia la căsătorie, sugerată de simbolul „*cunună*”. Acum, calul îşi dezvăluie calităţile deosebite – zboară, vorbeşte -, şi îşi declară de la început fidelitatea faţă de noul stăpân. La rândul său, feciorul craiului îşi schimbă atitudinea faţă de cal, adresându-i-se ca unui prieten. Reacţia lui la „*zborul de probă*” al calului este, din nou, normală: îl apucă ameţeala, îi e chiar frică, ceea ce ţine de *dimensiunea umană* eroului, constatată pe întreaga desfăşurare a acţiunii basmului. Dealtfel, chiar viteza de deplasare pe care o alege el este una *moderată*: „*Ca vântul și ca gândul*”. Dialogul suptil, acea „*vorbire în dodii*” dintre cei doi interlocutori denotă disimularea perfectă a gândurilor. Această convorbire nu se rezumă însă la un dialog fără sens, fiind mai degrabă un joc de-a v-aţi ascunselea al inteligenţei. Dacă interlocutorii se învârt în jurul subiectului e pentru că ei sunt mereu pregătiţi, măsurându-se reciproc inteligenţa[33].

Trecând şi de ***momentul alegerii calului***, etapă care este ea însăşi o probă a iniţierii, fiului craiului îi mai rămâne un singur prag de trecut, ***pragul dintre cele două lumi***, cea cunoscută - lumea împărăţiei craiului, în care codul comportamental este bine cunoscut de fiul cel mic - şi spaţiul necunoscut, cel în care se vor desfăşura probele. Acesta pleacă la drum cu „*plosca plină de apă*”.

Podul marchează o limită şi o etapă,[34] aceea ***a separării de grup***, de spaţiul securizant al împărăţiei tatălui şi de o anumită modalitate primară de a recepta lumea. Pentru început, podul marchează ***o ultimă încercare preiniţiatică***, cea prin care au trecut şi fraţii mai mari, fără să convingă. Tatăl îl aşteaptă înveşmântat într-o blană de urs. Ceea ce nu reuşiseră predecesorii săi, reuşeşte mezinul. Trebuie însă remarcat şi ***rolul determinant al calului***, motor al curajului eroului. Caii fiilor mari reacţionaseră cu teamă, trăgându-şi practic stăpânii înapoi, în timp ce calul feciorului mai mic „*dă năvală asupra ursului*”, generând astfel **reacţia de curaj** a feciorului. Este momentul despărţirii de tatăl său, cel al cărui destin urmează sa îl repete, desigur la un alt nivel, căci discipolul se pregăteşte mereu pentru a-şi depăşi mentorul. Tatăl îşi testează fiul, or, numai un iniţiat, aşa cum e craiul, poate să testeze pe alţii dacă sunt ***vrednici să primească iniţierea***. Întrucât **podul** simbolizează trecerea la altă etapă a vieţii, tatăl îi dă în acest loc primele indicaţii despre noua lume: *să se ferească de omul spân şi de omul roş*. Aceste indicaţii constituie **interdicţia,** element specific basmului. Această interdicţie rezultă din experienţa de viaţă a craiului. Despre oamenii roşii se crede că „*sunt răi, foarte răi, cei mai răi oameni*”, „*răi la inimă*”, „*invidioși*”, „*primejdioși*”, „*șireți*”, „*vicleni*”, „*abrași*”, „*buclucași*”, „*înșelători*”, „*aspri*”, „*răuvoitori*”, „*lași și trădători*”, „*neprietenoși*” etc.[35] La fel sunt consideraţi şi spânii: „*Dacă majoritatea variantelor se opresc asupra omului spân și asupra celui cu barbă roție, faptul are la bază concepția populară străveche potrivit căreia o deficiență, sau o anomalie fiziologică e însoțită de o defecțiune corespunzătoare sufletească. De obicei aceștia sunt răi, cruzi, perfizi și lingușitori, în stare de a deochea etc.*”[36]. La plecare, craiul îi va şi *blana de urs*, aticipând parcă desfăşurarea ulterioară a evenimentelor, aluzie poate la faptul că şi el a trecut, la rândul său, printr-o serie de probe, înainte de a fi urcat pe tron.

Mircea Eliade în lucrarea „*De la Zamolxis la Genghis - Han*” consideră podul ca o probă iniţiatică: „*trecerea primejdioasă de la un mod de existență la altul, de la imaturitate la*

[32] S. DRĂGOI, *303 colinde cu text și melodie*, 1931.

[33] A se vedea Constantin CIOPRAGA, *Expresivitatea lui Creangă* în „*Ion Creangă interpretat de...*”, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografic, Editura Eminescu, 1977, p. 292.

[34] Podul ca symbol al trecerii de la adolescent la maturitate, prin preţuirea valorilor morale străvechi, *a moștenirii spirituale a tatălui*.

[35] A se vedea I. MUȘLEA-Ov. BÎRLEA, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hașdeu*, Ed. Minerva, 1970, p. 501-503.

[36] Ov. BÎRLEA, *Poveștile lui Creangă*, E.P.L., 1967, p. 67.

maturitate". O observație se impune: trecerea are mereu un singur sens. O etapă deja parcursă, revenirea nu mai este posibilă. Un pod va trece Harap-Alb când pleacă la drum – este momentul intrării în lume, şi un alt pod când va întâlni „*nunta furnicilor*, când va alege să treacă prin apă, cu riscul de a se îneca, evidențiindu-se aici *mila*. Însă podul nu oferă cheia devenirii, ci doar șansa transformării. A trece podul este totuși un act de curaj care presupune să ai cutezanța de a te cufunda în necunoscut.

3.2. Parcurgerea drumului după schema narativă a inițierii – perioada de noviciat

Povestea lui Harap-Alb propune un **erou** construit după ***schema narativă a iniţierii***. Schema iniţierii presupune un *traseu al devenirii de sine* şi se realizează prin *actualizarea unor trăsături umane* şi *supraumane* în confruntarea cu un factor perturbator. Traseul inițierii nu este unul fizic, geografic, ci un drum purificare, de perfecționare și de devenire spirituală[37]. Acesta coincide cu modificarea statutului social al eroului. Personajul basmului parcurge un drum al iniţierii, la finalul căruia trebuie să treacă într-un plan superior de existenţă. Eroul însumează o serie de calităţi umane excepţionale, însă nu are capacităţi supranaturale; e construit mai degrabă pe o **schemă realistă,** dar are în sprijinul său alte personaje sau obiecte cu puteri miraculoase.

Statutul iniţial al personajului este cel ***de neiniţiat***. El trăieşte într-un orizont al ***inocenţei***, justificată prin tinereţea sa: *e lipsit de experienţa vieţii*. Deşi are calităţi umane deosebite, acestea nu sunt actualizate de la început, ci şi le descoperă prin intermediul probelor la care este supus.

Despărţirea reprezintă o ruptură: chiar presupunând că se vor mai vedea vreodată, fiul cel mic nu va mai fi niciodată acelaşi, căci orice iniţiere implică un parcurs fără întoarcere: ***drumul iniţierii este ireversibil***, aşa cum sugerează şi basmul prin alegoria călătorului: „*şi cine apuca a se duce într-o parte a lumii, dus rămânea până la moarte*". Despărţirea este legată, conform tipicului basmului, de formularea unor ***sfaturi*** care să îl călăuzească pe fiu şi de ***rostirea interdicţiei***. Aici este vorba despre *evitarea omului spân şi a omului roş*, care sunt „*tare șugubeți*" (glumeți, poznași), fapt care din nou susţine ideea că fiul va parcurge un drum deja parcurs de tatăl său. Ion Creangă foloseşte aici cuvântul *șugubeț* cu sensul lui arhaic – *primejdios, înșelător amăgitor*. Din acest moment începe **acţiunea de recuperare a echilibrului / desfăşurarea acţiunii.**

În orice relaţie de iniţiere, mentorul acţionează pe ***un fond uman preexistent***. Rolul său nu este doar de a transmite informaţie, ci mai ales de a descoperi în discipol întrebările care aşteaptă răspuns. **Paradigma mentor-învăţăcel** fundamentează întreaga istorie a devenirii umane şi este reprezentată simbolic prin tema iniţierii. Astfel, mentorul e, de fapt, un alter-ego superior al discipolului. Iniţierea este generată de nevoia unui parcurs spiritual, în urma căruia cel iniţiat capătă acces la cunoaşterea lumii şi la descoperirea sinelui. **Relaţia paradigmatică mentor-discipol** este prezentă în basmul lui Creangă, „*Povestea lui Harap-Alb***",** ea fiind identificabilă în raporturile pe care protagonistul le are cu diverse personaje, dintre care se desprinde, ca prim iniţiator, craiul, tatăl său. De altfel, relaţia mentor-discipol este pusă sub semnul unei comunicări şi conlucrări interpersonale. În termeni ontologici, mentorul este deschizătorul drumului către sine al discipolului.

Pe drum, după ce se rătăceşte în **pădurea (labirint al cunoaşterii)**, fiul cel mic al craiului se întâlneşte cu un **om spân** care îi cere să-l ia în slujbă. Acesta este un „*prefăcut*" şi „*un miorlăitor*" (cf. G. Călinescu) argumentându-şi importanţa prin aluzia jignitoare la adresa înfăţişării (aparenţei) calului năzdrăvan, ceea ce conduce la un conflict latent între cal şi spân rezolvat abia la sfârşitul basmului. Or, pentru că are nevoie de un iniţiator, cele trei apariţii ale Spânului îl determină să încalce sfatul părintesc şi, crezând că se află în *ţara spânilor,* îl tocmeşte ca slugă **(încălcarea interdicţiei).** Încă naiv, „*boboc în felul său la trebi de aieste*", feciorul craiului îi mărturiseşte ce l-a sfătuit tatăl şi coboară în fântână, fără a se gândi la urmări.

[37] A se vedea Andrei OIȘTEANU, *Grădina de dincolo. Comentarii mitologice la basmul Harap-Alb*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 12.

Monologul spânului este construit după toate regulile oratoriei, folosind diferite moduri de a convinge: *umilința*, *lauda*, *linguşirea*, *amenințarea* etc. Toate cele trei întâlniri ale eroului cu spânul au loc în pădure, *topos* obligatoriu în peregrinările eroului din basmele celor mai felurite popoare: „*Fie că e e fiu de împărat sau fiică vitregă izgonită de acasă, fie că e un soldat dezertor, eroul basmului se trezește invariabil în pădure. Anume aici încep aventurile. Pădurea nu e niciodată descrisă mai amănunțit; e un codru des, întunecos, misterios, întrucâtva convențional și în bună măsură neverosimil. (...) În basm, pădurea joacă în genere rolul unui obstacol retardant. Pădurea în care nimerește eroul este o pădure de netrecut. Am putea-o asemui cu o plasă în care se prind toți cei care pătrund în ea*” **(V.I. Propp)**. Etnologii leagă pătrunderea eroului în pădure de funcția acesteia în riturile de inițiere „*întotdeauna celebrate tocmai în pădure, localizarea silvestră fiind o trăsătură permanentă și invariabilă a ritului în toate părțile lumii*” **(V. I. Propp).** Apelând la autoironie (eroul face haz de necaz), Ion Creangă prezintă pădurea printr-o absență a umanului, un loc cu o conotație negativă, sporind senzația de spaimă: „*Ptiu, drace! Iaca în ce încurcătură am intrat! Asta-i mai rău decât poftim la masă, zise el. Nici tu sat, nici tu târg, nici tu nimica. De aici mergi înainte, numai peste pustietăți dai; parcă a pierit sămânța omenească de pe fața pământului*”. Această construcție verbalizată apare și în „*Povestea lui Stan Pățitul*”: „*nici tu drumeț, nici tu copil, nici tu nimica!*”. Aceași construcție o regăsim și în „*Amintiri din copilărie*”: „*și nici tu junghiu, nici tu friguri...*”. Este clar că în aceste construcții „*tu*” reprezintă (formal!) persoana a II-a, căreia i se adresează subiectul vorbitor, fără să existe numaidecât un partener: „*Acesta poate exista, dar tot atât de bine poate lipsi, fiind înlocuit cu vorbitorul însuși sau printr-o altă persoană prezentă sau absentă*”[38]. La crearea acestei construcții trebuie să fii contribuit, într-un chip anume, și împrejurarea că în limba noastră, „*tu*” are deseori valoare generală. Spânul are atribute femeiești „seamănă cu mama”, adică îi lipsesc atributele bărbătești: barba și mustățile. Proverbele atribuite spânului au deasemenea menirea de „*a denunța malignitatea acoperită sofistic (...) cu paremii*”[39].

Și, după cum se poate observa, Ion Creangă apelează la procedeul triplicării, care este un procedeu specific basmului, după formula: „*două încercări ratate, una* (*ultima*) *izbutită*”. De exmplu, primii doi frați porniți spre împărăția unchiului, se întorc ruținați din drum, al treilea merge mai departe; fiul cel mic al craiului refuză de două ori să o miluiască pe bătrână, a treia oară o face; calul care mănâncă jăratec este alungat de două ori, a treia oară este acceptat. De aceea,și momentul acceptării spânului ca slugă constituie nu numai *încălcarea interdicției* formulate de crai, dar și introducerea în acțiunea basmului a unui nou actat – antagonistul: „*Un nou personaj își face acum apariția în basm, un personaj pe care-l putem numi* răufăcătorul. *Rolul lui este de a tulbura liniștea familiei fericite, de a aduce cu sine o nenorocire, de a dăuna, de a aduce o pagubă*”[40].

Popasul de la fântână reprezintă o **secvență narativă** importantă în economia acțiunii, întrucât **înșelătoria** provoacă evoluția conflictului, iar ***naivitatea*** se înscrie în codul ritual al inițierii prin care trece fiul craiului. În formularea „*chima răului pe malul pârului*”, exegeții consideră că expresia în care „*chima răului*” este o formulă eufemistică pentru diavol, ar fi neadecvată și în contradicție cu textul: „*Un asemenea monolog ni se pare imposibil. În realitate, acum, a vorbit Creangă și nu Spânul, întrucât acesta din urmă, nu putea să-și însușească formula paremiologică respectivă, în afară de cazul în care nu cunoștea semnificația termenilor*”[41]. În fapt, formula este cât se poate de adecvată, dacă ținem seama de preferința diavolului, zmeului etc. Pentru mediul acvatic și dacă îl asimilăm pe Spîn acestor ființe malefice. **Lipsa de maturitate,** tinerețea, lipsa de experință, naivitatea este **iscodită** (funcția IV din basm: *răufăcătorul încearcă să iscodească cum stau lucrurile*), **divulgată** (*funcția V a basmului: răufăcătorul obține informații asupra victimei sale*) și **sancționată** prin *pierderea însemnelor originii* și *a dreptului de a deveni împărat*: „*Spânul pune mâna pe cartea, pe banii și pe armele*

[38] I. IORDAN, *Stilistica limbii române*, Ed. Științifică, 1975, p. 115.
[39] G. CĂLINESCU, *Ion Creangă*, E.P.L., 1964, p. 379.
[40] V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, Ed. Univers, 1970, p. 32-33.
[41] P. URSACHE, *Stilul unei narațiuni: Povestea lui Harap-Alb*, în „*Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Artă*”, seria IV, tomul I, 1977-1978, Editura Academiei, 1980, p. 94.

fiului de crai". **Spânul îi fură identitatea** prin vicleşug şi cu complicitatea eroului săvîrşeşte ***„prejudicierea"*** (funcţia VIII a basmului: *răufăcătorul aduce o pagubă unuia dintre membrii familiei* printr-o ***substituire***). Acesta îl transformă în rob, îi da numele **Harap-Alb** şi ***îi trasează proiectul existenţial***, spunându-i că va trebui să moară şi să învie ca să-şi recapete identitatea (jurământul din fântână). Dacă i se ia *cartea* cu care ar putea deschide multe uşi, dacă i se iau armele care i-ar oferi multe avantaje perisabile în timp, spânul nu îi poate lua *experienţa de viaţă*. Cuvântul respectat indică omul de calitate. De reţinut din nou, calitatea „*de om*" a fiului de crai şi rolul pasiv al calului care, după dobândirea lui de către erou, a ieşit practic din scenă.

Abia în acest moment al naraţiunii mezinul craiului este numit de spân cu numele de Harap-Alb. **Harap** înseamnă om cu pielea şi cu părul de culoare neagră. Prin tradiţie, în Orient, oamenii cu pielea neagră erau robi din naştere, astfel încât *harap* a devenit sinonim pentru *rob, scalv*. Harap-Alb în fond reprezintă în fond o situaţie paradoxală, căci în mod normal un alb n-ar fi trebuit să se afle niciodată într-o asemenea postură. Pentru erou acesta este punctul cel mai de jos în care l-a dus lipsa de experienţă. Mai departe el poate să-şi rateze viaţa, ori să izvăvească prin forţele proprii. În felul acesta spânul „*îi fixează prin nume noua situaţie socială, aceea a unui rob*"[42]. Astfel, numele eroului are *o precisă semnificaţie* legată de înseşi realităţile noastre sociale (existenţa în trecut a robilor ţigani, eliberaţi abia în vremea când trăia scriitorul). În sprijinul acestei interpretări vin şi următoarele fapte: 1. eroul nu se numeşte de la început Harap-Alb; 2. numele este dat de spân numai în momentul când îl înrobeşte pe tânăr prin vicleşug; 3. întreaga comportare a spânului este aceea a unui stăpân faţă de robul său[43]. Prin reluarea formulei mediane („*După această încălecă, fiecare pe calul său, şi pornesc, spânul înainte, ca stăpân, Harap-Alb în urmă, ca slugă, mergând spre împărăţie, Dumnezeu să ne ţie, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este!*"), schimbarea rolurilor este marcată mai apăsat aici, întărind opoziţia „*spân / slugă*". Este vorba de o nouă stereotipie în care formula, prin amploarea şi rafinamentul ei sugerează parcurgerea unui lung drum şi primejdios. Este de remarcat însă că, pe măsură ce înaintăm în **timpul arhaic**, călătoriile se fac mai uşor, aventurile sunt mai firesc realizabile. În timp ce primii doi feciori ai craiului rămân într-un **timp comun**, comod, aparent protejat, al existenţei, pentru mezin acesta devine o coborâre în **timpul prozaic**. Pentru primii spaţiul se închide, pentru mezin se deschide ca în odiseea lui Ulise. Regresiunea dimensiunilor este caracteristica esenţială a coborârii în timpul prozaic.

Astfel acţiunea continuă să oscileze între real şi mitic, se proiectează permanenta ambiguitate real-fantastic, personajele umane păstrând toate caracteristicile unor fiinţe obişnuite: timpul lor trece repede, la cârma împărăţiei trebuie să vină descendenţi destoinici. Acest traseu iniţiatic este proiectat şi dezvăluit de Sfânta Duminică – aşa numitul „*agent al destinului*": „*...ţie a fost scris de sus să-ţi fie dată această cinste*". Labirintul este o încrucişare de drumuri, cele mai multe, fundături, care îl obligă pe călător să fie capabil să aleagă în mod raţional soluţia cea bună. Ca probă iniţiatică, găsirea drumului corect indică victoria spiritului, a inteligenţei asupra instinctului, a violenţei oarbe. De aceea, traversarea pădurii labirint este aşadar o probă prin care eroul şi-ar putea dovedi maturitatea. Dar Harap-Alb se rătăceşte, demonstrând că mai are mult de învăţat: „*Şi mergând el înainte prin codrii întunecoşi, de la un loc i se închideb calea şi începe a i se încurca cărările, încât nu mai pricepe fiul de crai acum încotro să apuce şi unde să se ducă*". Într-o pădure va rătăci şi Chirică din „*Povestea lui Stan Păţitul*", diavolul trimis de Scaraoschi „*să vâre vrajba între oameni şi să le facă pacoste*", căci şi el se află tot la începutul unui drum. În acest moment, el nu este decât „*un tânăr*" lipsit de experienţă, căruia lumea îi va mai oferi destule. Fântâna se află în interiorul labirintului şi simbolizează locul misterios al naşterii sau al renaşterii eroului.

Prin tot comportamentul său, spânul accentuează noua relaţie instituită între el şi Harap-Alb. Reacţia fiicelor împăratului Verde relevă această relaţie: *omenia* şi bunătatea sunt puse într-o relaţie de omologie cu adevăratul lor văr şi de opoziţie cu spânul ipostor. Comentariul autorului se distinge aici, ca şi vorbirea unora dintre personajele sale, prin abundenţa „*citatului folcloric*",

[42] Procedeul stilistic poartă numele de *prolepsă*.
[43] A se vedea Constantin BOROIANU, *Semnificaţia antroponimului Harap-Alb*, în „*Limbă şi literatură*", nr. 9, 1965, p. 371-376.

selectat de data aceasta din sfera socialului: „*Viţa-de-vie, tot în vie, / Iară viţa de boz, tot răgoz*”. În ceea ce priveşte expresia că „*bunătatea nu are de-a face cu răutatea*”, aceasta pare să-i aparţină exclusiv lui Ion Creangă, sintetizând în fond întreaga morală a naraţiunii sale. Acum, digresiunea psihologică, rar întâlnită în basmul popular, în care accentul cade mai mult pe evenimente decât pe ceea ce se întâmplă în sufletul sau în cugetul personajelor. Astfel, în caracterizarea făcută spânului, se evidenţiază natura lui non-umană (aluzia la diavol din expresia „*Ucigă-l Crucea*” nu este întâmplătoare), în contrast cu Harap-Alb, care li se pare „*mai omenos*”. Chiar şi împăratul intuieşte intenţia spânului, care îl supune pe Harap-Alb la „*încercări grele*”, pe care acesta le va avea de trecut. Spânul îşi însoţeşte porunca cu o ameninţare, amintind fiului de crai jurământul de supunere făcut: „*Acum degrabă te duci cum îi ştii tu... Hai, ieşi răpede şi porneşte, că nu-i vreme de pierdut*”. Ameninţările au efect tocmai că Harap-Alb se comportă în continuare ca un om obişnuit, cinstit, gata să-şi ţină legământul, chiar dacă acesta i-a fost smuls prin vicleşug.

Încercările echivalează cu diverse probe ale **ascultării**, **îndemânării**, **curajului, colaborării, prieteniei şi cumsecădeniei**. Din punctul de vedere al simbolisticii basmului, încercările sunt **probe de iniţiere.** Harap-Alb va trebui să aducă *sălăţi* din Grădina Ursului, pielea cu pietrele preţioase din Pădurea Cerbului şi pe fata împăratului Roş. Ultima probă presupune alte serii de sarcini (*supralicitarea triplicării*), unele prin care împăratul Roş tinde să îndepărteze ceata de peţitori (*casa înroşită, ospăţul, alegerea macului de nisip*), iar altele care o vizează direct pe fată (*fuga nocturnă a fetei transformată în pasăre, ghicitul/ motivul dublului, proba impusă de fată: aducerea a trei smicele de măr şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete).* Secvenţa **violenţei** lipseşte din acest context, fiind mutată înspre final, pentru a spori tensiunea epică. **Trecerea încercărilor** se produce pentru că eroul ascultă de personajul iniţiator (Sfânta Duminică) şi datorită personajelor adjuvante: *calul, crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor* şi a personajelor himerice: *Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi Ochilă*. Astfel, protagonistul probează dobândirea calităţilor solicitate de probe.

Lichidarea înşelătoriei şi **acţiunea reparatorie,** corespunzătoare **punctului culminant,** debutează la sfârşitul ultimei probe. Harap-Alb se întoarce la curtea lui Verde-împărat cu fata împăratului Roşu, care dezvăluie adevărata lui identitate **(demascarea răufăcătorului** şi **recunoaşterea eroului).** Încercarea Spânului de a-l ucide pe Harap-Alb (o formă *a momentului violenţei)* este ratată. *Lichidarea violenţei* nu-i aparţine eroului, ca în basmul popular, ci altui personaj. Episodul cuprinde *scena tăierii capului personajului principal* şi *a reînvierii lui de către fata împăratului*, cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal, totul având semnificaţia **coborârii în Infern / a morţii iniţiatice.** Eroul reintră în posesia paloşului şi primeşte recompensa: pe fata împăratului Roş şi împărăţia. Prin moartea şi prin reînvierea lui **(transfigurarea),** Harap-Alb va trece într-o altă etapă existenţială, la o altă identitate. Nunta şi schimbarea statutului social (devine împărat) confirmă **maturizarea eroului**. **Deznodământul** constă în refacerea echilibrului şi în răsplătirea eroului.

Aşadar, **conflictul,** lupta dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui. Finalul basmului, prin moartea şi învierea eroului, aduce confirmarea reiterării destinului de excepţie al tatălui. Învierea este o trecere la o altă identitate, cel ce se naşte acum este noul crai, vrednic să fie împărat slăvit, puternic şi iubit. Confirmarea este urmată de glorificare. ***Vrednicia*** i se va manifesta pe două paliere: ***cel familial*** şi ***cel social*****.** Eroul se căsătoreşte şi primeşte împărăţia.

Această schemă narativă a iniţierii vine să sublinieze importanţa parcurgerii principalelor etape ale proiectului existenţial deja trasat de bătrână şi de craiul în ipostaza de mentori:

- secvenţa întâlnirii cu omul spân şi a coborârii în fântână – naivitatea mezinului;
- secvenţa sosirii spânului şi a lui Harap-Alb la curtea împăratului Verde;
- secvenţa aducerii sălăţilor din Grădina Ursului – reuşita nu este dată celor slabi;
- secvenţa tăierii capului cerbului – lecţia despre suferinţă (primele semne ale maturităţii);
- secvenţa aducerii fetei împăratului Roş – puterea prieteniei.

3.2.1. Secvența coborârii meziunului în fântână – naivitatea

Primele fapte ale feciorului de crai, întâlnirile cu inițiatorii săi, Sfânta Duminică, calul năzdrăvan și spânul, pun în lumină **naivitatea,** lipsa de experiență, *incapacitatea de a distinge adevărul de aparență.*

Un rol important în acest traseu spiritual îl are ***antagonistul*, spânul**, care personifică „răul" în concepția populară (omul însemnat), dar care este și „*inițiatorul pretenții*os": cu cât încercările la care îl supune pe tânăr sunt mai grele, cu atât eroul dovedește calități morale care conturează portretul viitorului împărat, cum „*n-a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic*".

În drumul său, eroul se întâlnește de trei ori cu omul spân, care întruchipează imaginea răului. Prima dată feciorul ține cont de sfatul tatălui său și refuză oferta spânului de a-i fi călăuză. A doua oară spânul are altă înfățișare, eroul nu-l recunoaște, dar îl refuză. A treia oară însă, cu vocea și veșmintele schimbate, spânul apare și își oferă sprijinul într-un moment de cumpănă. Fiul nu îl recunoaște nici acum, este încă *orbit de aparențe* și, în cele din urmă, acceptă, ***încălcând interdicția tatălui***. Spânul însuși are rolul său important în **inițierea** feciorului, fapt clar exprimat de cal într-o altă ocazie: „*și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte*". Ceea ce îi lipsește încă fiului, tânăr neexperimentat, lipsit de intuiții supranaturale, și ceea ce nu se poate căpăta decât prin experiență, este *cunoașterea de oameni, capacitatea de a vedea dincolo de aparența acestora*, puterea de a cântări cu drept echilibru ceea ce e sinceritate și ceea ce e prefăcătorie în faptele, în înfățișarea, în vorbele celorlalți. **Inocența** și **credulitatea** nu sunt însă defecte, ci doar caracteristici ale celui crescut până acum departe de orice primejdie, în spațiul securizant al împărăției tatălui. Dacă la curtea craiului se trece mai ușor peste asta, dar dincolo de spațiul-protector al casei părintești, lipsa de maturitate este evidentă în ***secvența coborârii mezinului în fântână*** **(= simbol al vieții și al morții**, ce semnifică aici trecerea de pe un tărâm pe altul, de la o condișie la alta, de la condiția de om liber la aceea de rob al spânului printr-o nouă naștere**): „***Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potrivește Spânului, și se bagă în fântână, fără să-i trăsnească prin minte ce i se poate întâmpla***". Eroul își schimbă aici propria condișie existențială ca printr-o „*poartă a devenirii*", în care fântâna mai reprezintă și o adaptare a forțelor vitale ale eroului la puterea și energia necesare trecerii tuturor probelor, o revigorare a organismului și a forței sale spirituale. Naivitatea îi este sancționată prin *pierderea însemnelor originii* și *a dreptului de a deveni împărat*: „*Spânul pune mâna pe cartea, pe banii și pe armele fiului de crai*" **(înșelătoria).** Personajul devine rob, primește numele *Harap-Alb* și este pus în situația de a trece prin **încercări** dificile, de fapt probe de inițiere, tocmai în vederea de a se maturiza și de a dobândi calitățile necesare unui împărat luminat. Cu această ocazie, spânul îi nuanțează traseul existențial formulat anterior de bătrână: „*atâta vreme ai a mă sluji, până îi muri și iar îi învia*". De acum începe ***un traseu al umilinței***, pentru că fiul de crai va ajunge conducător, și nu unul oarecare, ci unul puternic, iubit și slăvit, dar mai înainte, trebuie să fie slab, urât și umilit.

Această „*înșelătorie*" a spânului, prin furtul identității, o regăsim și în alte basme din literatura română și în alte versiuni din literatura grecească și sârbă ale basmelor. De exemplu, Făt-Frumos, căzut în slujba unui personaj inferior, amintește de eroii mitologiei grecești: Hercale este sclavul lui Euristeu, perseu se află în serviciul regelui Polyctet, Poseidon se supune lui Laomedon, Apollo lui Admet. De asemenea, expedițiile lui Harap-Alb, asociat cu tovarășii năzdrăvani, fac trimitere la călătoria Argonauților în căutarea lânei de aur din Colchida. Spânul, ca personaj, apare și în basmele neogrecești, „*Fiul împăratului și Spînul*", „*Spânul*", în care protagonistul este sfătuit, ca și în „*Povestea lui Harap-Alb*", să nu se întovărășească cu omul spân, apoi substituția se face, eroul trecând probe asemănătoare, ajutat de albine, furnici, lei sau vulturi.

3.2.2. Secvența sosirii spânului și a lui Harap-Alb la curtea împăratului Verde

Ajunse la curtea **împăratului Verde**, cele două personaje (spânul și Harap-Alb) interpretează unul rolul celuilalt, **spânul fiind un nepot rău și lăudăros**, iar **Harap-Alb o slugă**

supusă, **ascultătoare şi cuviincioasă**. Fetele împăratului observă diferenţa dintre ei, pentru că „*bunătatea nu are de-a face cu răutatea: spânul defel nu seamănă în partea lor, nici la chip, nici la bunătate; şi Harap-Alb, sluga lui, are o înfăţişare mult mai plăcută şi seamănă a fi mult mai omenos*". **Spânul** îl va supune acum pe Harap-Alb la **trei probe:** aducerea *sălăţilor* din Grădina Ursului, aducerea pielii cerbului, „*cu cap cu tot, aşa bătute cu pietre scumpe, cum se găsesc*" şi aducerea fetei împăratului Roş pentru căsătoria Spânului. **Mijloacele** prin care eroul trece probele ţin de **miraculos**, iar ajutoarele au puteri supranaturale. Primele două probe le trece cu ajutorul Sfintei Duminici, care îl sfătuieşte cum să procedeze şi îi dă **obiecte magice**: pentru urs *o licoare cu somnoroasă*, iar pentru cerb, *o licoare, obrăzarul* şi *sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot*. Prima probă îi solicită **curajul,** iar a doua, mai dificilă, pe lângă curaj, **abilitatea în mânuirea săbiei, stăpânirea de sine şi respectarea jurământului**, în pofida ispitei de a se îmbogăţi: „*Fii convins că nu eu, ci puterea milosteniei şi inima ta cea bună te ajută, Harap-Alb*", îi spune Sfânta Duminică înaintea primei probe. În vreme ce izbânzile lui Harap-Alb stârnesc admiraţia şi preţuirea lui Verde-împărat şi ale fiicelor lui, Spânul se arată un ***stăpân necuviincios, rău***, care-şi trimite sluga la moarte sigură cu fiecare nouă poruncă, dar şi ***un nepot obraznic şi lăudăros***: „*Spânului îi mergea gura ca pupăza, de-a ameţit pe împăratul* [...] *Alt stăpân în locul meu nu mai face brânză cu Harap-Alb cât îi lumea şi pământul*". Împăratul însă îl apreciază pe tânăr: „*Ia, să am eu o slugă aşa vrednică şi credincioasă ca Harap-Alb, aş pune-o la masă cu mine, că mult preţuieşte omul acesta*". **Spânul** nu este doar o **întruchipare a răului**, ci are şi **rolul iniţiatorului**, este „***un rău necesar***". De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca iniţierea eroului să se fi încheiat: „*Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte*".

3.2.3. Secvența aducerii sălăților din Grădina Ursului – reușita nu este dată celor slabi

Drumul iniţierii fiului este o călătorie înspre propriul sine, spre a revela calităţile latente ale fiinţei. Manifestarea lor se produce în traversarea **încercărilor,** a probelor la care este supus de Spân şi mai apoi de împăratul Roş.

Pus în situaţia de a aduce *sălăţile din Grădina Ursului*, Harap-Alb se întristează. Este ***descurajat*** şi ***se autocompătimeşte***. Calul năzdrăvan, lăsat în umbră o bună bucată de timp revine în prim-planul acţiunii, dar acum ca un îndrumător pentru a-l readuce în proiectul său existenţial, tocmai când era pe cale de a evada din sarcină.

Ca și celelalte personaje, calul se exprimă aforistic, în formule. El anticipează victoria finală asupra spânului, aducând o rază de lumină și de optimism stăpânului său, copleșit de greaua sarcină ce-i stătea în față. Acesta îi atrage atenţia că ***reuşita nu este dată celor slabi***: „*Fii odată bărbat şi nu-ţi mai face voie rea*". Locul unde ajunge Harap-Alb este însemnat cu *semnul inacesibilității*, al singurătății. „*Și odată zboară calul cu Harap-Alb până la nouri; apoi o ia de-a curmezișul pământului; pe deasupra codrilor, peste vârful munților, peste apa mărilor și după aceea se lasă încet-încet într-un ostrov mândru din mijlocul unei mări, lângă o căsuță singuratică...*". Acesta ar fi reflexul literar al locului unde se săvârșea ritul de inițiere al tinerilor în societățile arhaice: „*Harap-Alb ajunge pe insulă dus de cal în zbor pe deasupra codrilor. Insula reprezintă ca și pădurea un loc secret, fiind aptă deci pentru un ritual ca acela al inițierii. (...) Ca și în cadrul ritualurilor de inițiere, Harap-Alb ajunge la o căsuță sin guratică. În plus basmul menționează că pe ea era crescut niște mușchiu pletosu de o podină de gros, ceea ce denotă vechimea casei sau încercarea de a fi camuflată*"[44].

Reîntâlnirea cu cerşetoarea, identificată, acum drept, Sfânta Duminică, stârneşte din nou „*mirarea*", spaima sau surpriza lui Harap-Alb care reacţionează, ca de obicei, omeneşte în faţa neaşteptatului, nefirescului, miraculosului. Ca şi calul, sfânta are darul previziunii şi anticipează printr-o formulă plastică pedepsirea spânului. Aici, Sfânta Duminică amestecă „*o mursă = zeamă dulce*", un amestec perparat ce cuprinde „*somnoroasă*", sub acest nume fiind cunoscute mai multe plante folosite în medicina populară pentru efectul lor sedativ, soporific („*cu tulpinile florifere se făceau scăldători copiilor ca să dormă*"; „*cu decoctul plantei se spălau pe cap cei care sufereau de insomnie, iar copiilor li se punea în scăldătoare*").

[44] A. OIȘTEANU, *Grădina de dincolo*, Ed. Dacia, 1980, p. 24-25.

Se credea că *somonoroasa* aduce somn celui ce o rupe şi o pune sub cap (pentru fectele plantei se poate vedea şi basmul „*Făt-Frumos din lacrimă*" de Mihai Eminescu: „*Dar, încet, încet, simţi cum se strecoară un somn de plumb prin toate vinele lui, ochii i se păienjeniră şi el căzu ca un mort ăn iarba pajiştei (...) A doua zi pronii cu caii, dar iar căzu jos şi dormi până ce mijea de ziuă (...) Însă în cursul zilei roaba babei se apropie de el şi-i zise încet, strângându-l de mână: - Eu ştiu că tu eşti Făt-Frumos. Să nu mai mănânci din bucatele ce-ţi fierbe baba, pentru că-s făcute cu somnoroasă*". Mircea Eliade, în „*Aspecte ale mitului*", arată că „*izbânda repetată asupra somnului şi veghea prelungită constituie o probă de iniţiere destul de frecventă*". Vorbele bătrânei sunt aici amibigue: ea pare că doreşte să-l protejeze pe erou, dar de fapt îl pune la încercare, căci „*a nu dormi nu înseamnă numai a birui oboseala fizică, ci mai ales a da dovadă de forţă spirituală*". Eroul este însă găsit dormind „*chiar în miezul nopţii*". Este evident că încă se afla pe drumul de iniţiere.

Niciun amănunt nu este de prisos sau uitat pe parcurs de autor. Pilea de urs cu care l-a înzestrat craiul îşi dovedeşte aici utilitatea. În ceea ce priveşte semnificaţia etnologică a ursului, să reţinem că acesta „*se situează într-un raport de mediere între lumea naturală şi cea supranaturală. El ocupă un loc intermediar între acestea, dar şi între cer şi pământ, între vii şi morţi, între lună şi mare, între iarnă şi primăvară*"[45]. Adormirea forţată a ursului poate fi asimilată hibernării firesti a acestuia.

Construcţia eliptică „*După dânsul Gavrile!*" cu valoare de imperativ, ca şi cum ursul ar fi fost îndemnat de altcineva să pornească după Harap-Alb este un procedeu stilistic ce urmăreşte forţa expresivă a comunicării, prin faptul că o prezintă sub forma dialogului, chiar dacă partenerul este fictiv. Gavrilă este „*numele popular al ursului*"[46]. Trezirea ursului şi urmărirea urmărirea eroului accentuează nota de dramatism a episodului. Adormirea şi deşteptarea ursului pot fi puse în relaţie cu hibernarea şi revenirea animalului la viaţă primăvara; simbolic, în jocul ursului care se practică încă în Moldova, acesta „*moare*" şi „*învia*ză" de asemenea, în final. Iar dacă Harap-Alb, vede „*reaua*", îi aruncă „*pelea cea de urs*" şi apoi „*fuge cât se poate cu sarcina în spate, tot înainte, la Sfânta Duminică, scăpând cu obrazul curat*". Prin „sarcina în spate" se înţelege aici „*povară*". Imaginea lui Harap-Alb purtând cu greutate legătura cu salate îşi are corespondentul în „*Povestea lui Stan Păţitul*" în care Chirică, dracul, „*nici una, nici două scoate o funie cu care era încins, leagă bine gireada cea mare, cum ştie el, o ia în spate şi pe ici ţi-i drumul*".

Aduse fiind sălăţile din Grădina Ursului, *impostorul* (spânul) îşi joacă cu neruşinare, în continuare rolul: „*D-apoi de ce mi l-a dat tata de-acasă? Numai de vrednicia lui, zise spânul; căci altfel nu-l luam după mine, ca să-mi încurce zilele*".

Formula mediană „*Dumnezeu să ne ţie, că cucântul din poveste,înainte mult mai este*", ce este repetată a treia oară, vine să delimiteze prima probă de cea de a doua probă: „*Naivitatea versului, schiţată din propriu impuls ca şi în poveştile poporului se ridică de nenumărate ori până la adevărate măsuri, transcrise chiar ca versuri, care întrerup naraţiunea cu plăcerea lor specifică*"[47]. Deasemenea se găsesc *interludii* şi în basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vânat al lui Al. Odobescu, dar ele scot la iveală fabricaţia folcloristului cărturar, oricât de măiastră ar fi imitarea.

3.2.4. Secvenţa tăierii capului cerbului – lecţia despre suferinţă: binele şi răul sunt date pentru desăvârşirea sinelui

A doua încercare grea la care eroul este supus de către spân îl aduce în faţa unui animal fabulos, înzestrat nu numai cu pietre nestemate nemaivăzute, ci şi cu puteri magice care îl fac invulnerabil şi nociv pentru alţii: „*Dar nu se poate apropia nimene de cerb, căci este solomonit* (n.n. „vrăjit, fermecat")*, şi niciun fel de armă nu-l prinde; însă el, pe care l-a zări, nu mai scapă cu viaţă*". Cerbul este „*întors de la ţâţă*", anormal, ieşit din comun, fantastic.

[45] Marianne MESNIL, *Les heros d'une fete. Le beau, la bete et le tzigane*, Edition Labor, Bruxelles, 1980.
[46] I. IORDAN, AL. BRÂNCUŞ, *Note* la I. Creangă, *Opere*, I. Ed. Minerva, 1970, p. 309.
[47] Vl. STREINU, *Ion Creangă*, în „*Clasicii noştri*", Ed. Tineretului, 1969, p. 195.

La fel, în continuare, prezentarea dificultăților și riscurilor presupuse de obținrea pietrelor nestemate de pe pielea cerbului accentuează caracterul imposibil al încercării la care este supus Harap-Alb. Acum perfidia spânului întrece orice limită: „*Doamne, moșule! Zise atunci spânul: să nu te superi, dar nu știu ce fel de oameni fricoși aveți pe aici. Eu pun rămășag pe cei vrei că sluga mea are să-mi aducă pielea cerbului aceluia, cu cap cu tot, așa împodobit cum este*”. Interesantă este și caracterizarea atribuită eroului aici, care văzând perfidia spânului, nu rămâne impasibil fiindcă „*nu era din butuci*”, adică nu era prost. Acesta reacționează, iar, omenește la provocarea spânului și cere ajutorul calului năzdrăvan: „*Dragul meu căluț. La grea belea m-a vârât iar Spânul!... De-oiu scăpa din asta cu viață, apoi tot mai am zile de trăit*”. În contrast cu mâhnirea stăpânului, calul primește vestea cu umor, recurgând din nou la formule paremiologice: „*Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gârlă*”. De remarcat este și expresia „*să-și joace calul*” cu sensul de „*a-și face mendrele*”, „*a-și face de cap*” rostită chiar de... cal. El îi reamintește lui Harap-Alb că este năzdrăvan și că ar fi putut să împiedice actele spânului (dar se supune logicii basmului). Accentul cade aici pe funcția educativă a povestirii, din încercările grele rezultând o experiență de viață. Atitudinea dominant optimistă se opune defetismului prin proverbul: „*Ce-i e scris în frunte-i e pus*”. Ceea ce la prima lor călătorie era doar în parte rimat, capătă acum o formă versificată: „*Ține-te zdravăn, stăpîne, că iar am să zbor: În înaltul ceriului, / Văzduhul pământului; / Pe deasupra codrilor, / Peste vârful munților, / Prin ceața măgurilor, / Spre noianul mărilor, / La crăiasa zânelor / Minunea minunilor / Din ostrovul florilor*”. Se poate observa astfel că în basm Ion Creangă „*dezvoltă procesul de creație individuală, făurind un șir de poezii după tiparul formulărilor folclorice versificate*”[48]. Ion Creangă se identifică stilistic atât de mult cu creatorul popular, încât în unele cazuri cu greu se poate face delimitarea între ceea ce este luat din folclor și ceea ce este cr1eația lui: „*E interesant de observat finalitatea artistică în vederea căreia întrebuințează Creangă aceste gratuități verbale*”[49].

Astfel că, ***proba aducerii capului cerbului*** îl pune din nou pe erou față în față cu Sfânta Duminică. Și aici, Ion Creangă este atent la mișcarea sufletească a personajelor, notând cu exactitate reacțiile lor la stimulii exteriori. Dorindu-și moartea, Harap-Alb nu face altceva decât să recurgă la un clișeu din limbajul popular, punând într-o relație firească, în contextul dat, termenii „*viață*” – „*moarte*”. Sfânta Duminică adoptă același ton ca și calul: ea îl mustră pe Harap-Alb în termeni destul de aspri, dar îl și îmbărbătează, reamintindu-i calitățile ei de „*adjuvant*” dotat cu puteri supranaturale și nu lipsit de umor. Umorul apare aici din modul de construcție a frazei, din răsturnarea raporturilor logice dintre constituenții acesteia: „*Păn-acum ț-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot așa are să-ți fie, pânp ce-i ieși din slujba spânului*”. Procedeul nu e singular, este întâlnit și în „*Amintiri din copilărie*”: „*dar și sărac așa ca anul acesta, ca anul trecut și ca de când sunt niciodată n-am fost*”. În astfel de cazuri „*cea de-a doua parte a construcției sintactice contrazice înțelesul celei sau celor dintâi păstrându-se doar aparența unor relații obișnuite*”[50]. În plan etnologic, bătrâna are rolul *inițiatorului*, *vraciului*, *șamanului* care conduce pașii neofitului, tânărului spre împlinirea unor acte obligatorii în devenirea lui morală și socială. De observat este însă că personajul Sfânta Dumnică nu are nimic comun cu personajul biblic.

Harap-Alb este pregătit acum pentru viitoarea lui poziție socială, aceea de împărat, în exercitarea căreia experiențele dramatice ale existenței sale de slugă îi vpr fi de folos. Acum el acceptă că și ***binele și răul sunt date pentru desăvârșirea sinelui***: „*Câte a dat Dumnezeu, Harap-Alb, zise Sfânta Duminică; așa a trebuit să se întâmple, și n-ai cui bănui: pentru că nu-i cum gândește omul, ci după cum vre Domnul. Când vei ajunge și tu odată mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi cum e necazul*”. Se vede aici, din nou, nota educativă și socială a povestirii lui Ion Creangă. Un conducător nu poate fi slăvit și iubit fără a fi înțeles ce e suferința celor supuși lui. Iar puterea ce îi este dată nu poate fi folosită cu înțelepciune, dacă nu a fost el însuși supus capriciilor puterii altora. Acum

[48] Ovidiu BÎRLEA, *Poveștile lui Ion Creangă*, E.P.L., 1967, p. 220.
[49] Vl. STREINU, op. cit, p. 195.
[50] Șt. MUNTEANU, *Valori stilistice ale limbii populare în opera lui Ion Creangă*, Ed. Științifică și Enciclopedică. 1981, p. 118.

începe să învețe că *aparențele înșală*. Și iată cum aceste cugetări ale Sfintei Duminci îmbracă forma proverbului, ceea ce le dă autoritate vechimii: „*Leagă calul unde zice Stăpânul*”.

În ajutorul trecerii probei, Sfânta Duminică îi va da „*obrăzarul*” și sabia lui Statu-Palmă-Barba-Cot. „*Obrăzarul*” este o mască, piesă din echipamentul luptătorilor medievali, pentru protecția feței. Statu-Palmă-Barbă-Cot este „*un personaj caricatural și diabolic, e tipul sadicului care savurează durerea provocată victimelor sale*”[51]. Numele ce le poartă acest personaj subliniază disproporția dintre trupul minuscul și barba lungă. El este arătat ca o ființă ce locuiește, de preferință, în copaci. Alteori, apariția lui de slăbănog e în contrat cu forța lui herculeană. În chip excepțional, personajul are atitudine amicală față de oameni. El este caracterizat având barba cât grapa, dinții cât grebla, ochii cât rotițele de la plug, călare pe o jumătate de iepure. Însă, în basm apare într-o ipostază de donator benefic. De fapt, importante sunt *obiectele* cu care este înzestrat eroul, și mai puțin proveniența lor, deși faptul de a fi aparținut unui astfel de personaj le conferă o calitate în plus. Obiectele sunt dublu marcate, prin fostul și actualul lor posesor, ambele personaje fiind fantastice: „*Ține aceste, că au să-ți fie de mare trebuință unde mergem. Și chiar haidem cu ajutorul Domnului, să isprăvim odată trebușoara asta*”. „*Trebușoară*” reprezintă un caz de utilizare cu sens augmentativ a diminutivelor, fiind „*un procedeu stilistic bogat în efecte, de asemenea caracteristic pentru vorbirea populară*”[52]. Contrastul dintre formă și conținut explică pe de o parte valoarea expresivă deosebit de mare a acestui procedeu, iar pe de alta folosirea lui de preferință atunci când vorbitorul este ironic. Aici intenția ironică este mai puțin evidentă decât în „*Povestea lui Stan Pățitul*”, care se adresează boierului după sercerișul fabulos de o noapte: „*Ei, cucoane, am mântuit, trebușoara, zise Ipate*” sau adresarea din „*Amintiri din copilărie*”: „*Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ. (...) Și după ce facem noi trebușoara asta...*”.

Singularitatea cerbului, adăpatul la izvor, somnul în stare de veghe, uciderea lui prin tăiere se găsesc, în forme specifice categoriei, și în colindele laice românești: „*Cerbul codrului // Și-al Muscelului // Mi se îngâmfa // Și se lăuda: // Nimeni n-a știut // Și nu l-a văzut // Pe unde s-adapă; // Nimeni nu cunoaște // Iarba unde paște, // Cu flori presărate, // Cu rouă scăldate; // Unde piatra sună, // Sună și răsună, // Cerbii se adună // Să bea împreună; // Că el mi se culcă // Tot în vale adâncă, // Colo sus în munți // Printre brazi mărunți // Somnul când și-l face // Cu urechea trage // Că liniștea-i place // Tânărul (cutare) // paloș că scotea // Cerbul că tăia: // Coarne că-i lua, // pieleai-i jupuia*”[53].

În ceea ce privește uitătura ucigătoare a cerbului, aceasta vine din straturile cele mai arhaice ale gândirii mitice. De reținut este și exactitatea, autenticitatea descrierii ritualului executat de cerb înainte de a se culca: „*boncăluiește*”, „*se tologește*” ca și cum „*iar mâna poricii la jir*”. Prin comparație cu buhaiul (= taurul) se face indirect trimiterea către complexul *cerb-bour-taur* cu semnificații deosebite în culturile străvechi. Construcția „*se arată fără sine în groapă*” denotă faptul că se aruncă fără să se mai gândească, printr-un reflex inconștient.

Uciderea cerbului are o semnificație deosebită în culturile de tip arhaic. Legând miturile și povestirile străvechi despre urmărirea și uciderea unui animal (cerb, bour, zimbru) de legenda întemeierii Moldovei de către voievodul Dragoș, Mircea Eliade găsește că „*elementul fundamental de unitate subiacentă în toate aceste istorii*” ar consta în faptul că „*urmărirea unui cervideu*” are ca rezultat o schimbare radicală a situației sau a felului de a fi al vânătorului. Este vorba de „*o ruptură de nivel*”, se trece de la viață la moarte, de la profan la scaru, de la condiția obișnuită la suveranitate, „*de la starea larvară la existența plenară și glorioasă*”, de la anonimat la istorie sau de la dependență la autonomie[54]. Astfel că, în virtutea logicii mitului, eroul ar fi trebuit să-și dobândească „*suveranitatea*”, „*autonomia*”, dar logica basmului îi aruncă pe Harap-Alb în alte încercări. Oricum, uciderea cerbului, întoarcerea victorioasă acasă, cu tofeul,

[51] Ov. BÎRLEA, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 380-382.
[52] I. IORDAN, *loc. cit.*, p. LI.
[53] G. Dem TEODORESCU, *Poezii populare române*, Ed. Minerva, 1982, p. 73-74.
[54] Mircea ELIADE, *Voievodul Dragoș și vânătoarea regală* în „*De la Zalmoxis la Genghis-Han*”, Ed.Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 164.

asemenea eroului din unele colinde în care aduce acasă „*un leu legat*” înseamnă trecerea cu succes a probei de bărbăție.

Se poate afirma astfel că autorul basmului intuiește semnificația mitologică *a cerbului*, în timp ce variantele populare ale basmului vorbesc despre un zmeu, despre boul Breazu lui Braz, de un taur, dar și de „*capul cerbului*” sau „*pielea cerbului*”[55]. În conformitate cu specificul basmului, o schimbare de accent s-a produs, desigur, în sensul că povestitorul insistă mai mult asupra pietrelor nestemate, bogăției imense, strălucirii acestora, decât asupra animalului ucis. Totuși proba, *încercarea grea*, este uciderea cerbului, dobândirea prețioaselor pietre fiind doar o consecință a actului eroic. Este de remarcat și gradația ofertelor împăraților în vederea achiziționării cerbului și a pietrelor prețioase, modalitate de a scoate în evidență valoarea deosebită a trofeului purtat de Harap-Alb. Replica spânului, din finalul acestei secvențe, îl înfățișează în adevărata sa lumină: rău, viclean, neîndurător cu supușii, dornic să ajungă cât mai repede pe tronul împărăției. Și, pentru prima dată, asistăm la o intervenței directă a autorului asupra acțiunilor spânului: „*fetele împăratului însă priveau la verișor... cum privește cânele pe mâță, și li era drag, ca sarea-n ochi: pentru că le spunea inima ce om fărădelege era spânul*”. Trecerea la următoarea secvență, la următoarea încercare se va face tot printr-o formulă mediană: „*Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este*”.

3.2.5. Secvența aducerii fetei împăratului Roș – puterea prieteniei

Ca în toate intervențiile lui, spânul se arată și de data aceasta batjocoritor la adresa lui Harap-Alb și lipsit de bună-cuviință, la ospățul domnesc, autorul accentuând și prin aceasta caracterul său in-uman (ne-uman) și, în consecință, opoziția ireconciliabilă între el și cei notați cu semnul umanului.

În fața celei de a treia încercări grele, Harap-Alb se plânge din nou calului, invocând și acum ideea morții, în timp ce ajutorul năzdrăvan își sporește asigurările pentru apropiata izbândă: „*Dragul meu tovarăș, la grea nevoie m-a băgat iar spânul! Amu a scornit alta: cică să-i aduc pe fata împăratului Roș de unde-oiu ști. Asta-i curat vorba ceea: Poftim pungă, la masă, dacă ți-ai adus de acasă. Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine știe ce mi s-a mai întâmpla! Cu spânul tot am dus-o cum am dus-o, câne-cânește, pînă acum. Dar cu omul roș nu știu, zău, la cât mi-a sta capul. Și apoi unde s-a fi găsind acel împărat Roș și fata lui, care cică este o farmazoană cumplită, numai Cel-de-pe-comoară a fi știind*”. Construcția „*Cel-de-pe-comoară*” este o expresie tabuistică, alături de „*satana*”, „*necuratul*”, „*bată-l crucea, „ucigă-l crucea”, „scaraoschi”, „aghiuță”* etc. Pentru diavol, poate și pentru că „*el păzește să nu sape comori oamenii*”, el este „*stăpânul comorilor din pământ*”[56]. De altfel, autorul dolosește imdediat, în fraza următoare, chiar cuvântul „*drac*”. Chiar și în „*Povestea lui Stan Pățitul*” apare aceeași expersie: „*Al dracului băiet! Parcă ești cel de pe comoară, măi, de știi de toate cele...*”. De asemenea construcția „*Dar, ia să vedem, ce se mai pretrece la masă după ducerea lui Harap-Alb*” este un procedeu care ține de oralitate: se părăsește pentru un timp firul central al narațiunii, povestitorul întorcându-se la episodul anterior plecării eroului. Aici se remarcă reacția spânului la vederea zborului calului năzdrăvan este notată cu multă forță realistă, printr-un monolog interior, procedeu mai puțin uzitat de proza folclorică: „*Hei, hei! zise spânul în sine, tremurând de ciudă; nu te-am știut eu că-mi ești de aceștia, că de mult îți făceam felul!... Dar trăind și nemurind, te-oiu sulji eu, măi badeo!... Paloțul ista are să-ți știe de știre... Ei, vedeți, moșule și cinstiți meseni, cum hrănești pe dracul, fără să știi cu cine ai de-a face? Dacă nu-s și eu un puișor de om în felul meu, dar tot m-a tras Harap-Alb pe șfară! Bine-o zis cine-a zis: Că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul războiu mai puternic*”.

Revenirea la firul central al povestirii se face printr-o frază excelent echilibrată, de o exactitate a detaliului prsihologic absolut remarcabilă. Revine imaginea *drumului*, marcat ca semnul inacesibilității, dificultății maxime: „*mergea tot înainte prin locuri pustii și cu greu de*

[55] Ov. BÎRLEA, *Poveștile lui Ion Creangă,* E.P.L., 1967, p. 67.
[56] I. MUȘEA-Ov. BÎRLEA, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui Bogdan Petriceicu Hașseu*, Ed. Minerva, 1970, p. 163-175.

străbătut". Remarcabil este însă monologul interior provocat de o nuntă de furnici care trecea podul[57]: „*Ce să facă Harap-Alb? Stă el oleacă şi se sfătuieşte cu gândul: Să trec peste dânsele, am să omor o mulţime; să dau prin apă, mă tem că m-oiu îneca, cu cal cu tot. Dar tot mai bine să dau prin apă, cum a da Dumnezeu, decât să curm viaţa atâtor gâzuliţe nevinovate*".

Respectând întrutotul logica povestirii, autorul are momente de uitare a calităţilor extraordinare ale calului, care la plecarea de la Curtea Împăratului zburase cu Harap-Alb, iar acum „*nu poate să treacă, fără primejdie o apă mare*"? Este evident momentul tocmai pentru a-l înzestra pe erou cu „*aripa de furnică*" şi apoi cu „*aripa de albină*", în urma bunătăţii sale. Bucuria primirii acestora trebuie să se întemeieze pe credinţa că albinele şi furnicile sunt purtătoare de noroc. Interesante sunt însă elementele cu care construieşte cuibul albinelor: „*găseşte-un buştihan* (= buştean) *putregăcios, îl scobeşte cu ce poate şi-i face urdiniş* (= deschizătură îngustă)*; după aceea aşază nişte ţepuşi într-însul, îl freacă pe dinăuntru cu cătuşnică* (= plantă ierboasă cu miros aromatic)*, cu sulcină* (= sulfină, plantă ierboasă comună cu flori galbene, frumos mirositoare)*, cu mătăciune* (= melisă, plantă ierboasă aromatică originară din Siberia)*, cu poala sântă-Măriei* (= plantă ierboasă cu miros tare, creşte prin crânguri şi fâneţe, pe marginea pădurilor)*, cu căptălani* (= brustur dulce care creşte prin locuri umede, pe lângă pâraiele şi izvoarele din pădurile montane; frunzele acestuia se foloseau la acoperitul stupilor) *şi cu alte buruiene mirositoare şi prielnice albinelor*"[58]. De remarct sunt şi gesturile eroului care se comportă ca un adevărat apicultor. De altfel stupăritul este una dintre cele mai vechi îndeletniciri ale românilor, în care există o îndelungată tradiţie.

În şirul epic al acţiunii sunt introduşi acum acei „*tovarăşi năzdrăvani*", acele *fiinţe himerice* cu trăsături fabuloase: Setilă, Ochilă, Flămânzilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi Gerilă. Toţi aceştia fac parte din categoria personajelor **adjuvante,** pe când furncile şi albinele sunt **personaje donatoare.** În ciuda ajutorului personajelor adjuvante sau iniţiatoare, forţa eroului o constituie calităţile sale. Faptul este evidenţiat de bătrâna Duminică prin caracterizare directă. Important este nu ajutorul fizic primit, ci ***deschiderea ochilor către sine însuşi***: „*fii încredinţat că nu eu, ci puterea milosteniei şi inima ta cea bună te ajută, Harap-Alb*". Aceastp prietenie a eroului cu personajele adjuvante aduce aminte de trimiterea lui Iason să aducă lâna de aur din Colchida. Şi el îşi asociază pe vitejii cei mai mari din toate oraşele Greciei, între care figurează eroi şi năzdrăvani. La Petren Ispirescu, aceşti cinci prieteni năzdrăvani sunt *Flămândul, Setosul, Gerosul, Ochilă* (care voia să doboare cu săgeata un ţânţar tocmai din vântul turbat şi *Păsărilă*, iar la Arsenie figurează şi un anume Sărilă, care se ia la întrecere cu un iepure. Pe aceeaşi tovarăşi auxiliari îi întîlnim în număr de trei într-un basm ceh, *Lungul*, *Largul* şi *Agerul Ochilor*, corespunzând lui *Lăţi-Lungilă* şi lui *Ochilă* din povestea lui Creangă.

Astfel este evidenţiat contrastul dintre dimensiunea gigantică a focului şi înfrigurarea **personajului Gerilă**, ceea ce stârneşete interesul pentru acesta şi chiar umorul creat de autor în realizarea portretului acestuia: „*o dihanie de om, care se pârpălea pe lângă un foc de douăzeci şi patru de stânjini de lemne* (= unitate de măsură pentru volumul lemnelor aşezate în stivă egală cu 8 m^3) *şi tot atunci striga, cât îi lua gura, că moare de frig. (...) avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi cînd sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea de dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pântecele. Şi, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă*". Acest constrat caricatural se împlineşte prin notarea reacţiei naturii înseşi la gesturile acestuia: „*vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văcicăreau, petrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. (...) Mă rog, foc de ger era: ce să vă mai spun mai mult*". Această intervenţie a autorului dinultima construcţie vine să contureze superlativul prin apropierea a două cuvinte cu sens opus (oximoron).

---

[57] Acest al doilea pod marchează trecerea spre o nouă etapă a existenţei lui Harap-Alb şi anume *cunoaşterea sentimentului de iubire*, experienţă ce se cumulează prin rezolvarea conflictului cu *omul roş* şi depăşirea probelor impuse de el.

[58] A se vedea Valer BUTURĂ, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979.

Cel de-al doilea tovarăș năzdrăvan – **Flămânzilă -** care i se alătură lui Harap-Alb este caracterizat mai succint decât predecesorul acestuia: „*o namilă de om mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri și tot atunci striga în gura mare că crapă de foame*”. Al treilea tovarăș (Setilă – fiul Secetei, „născut în zodia rațelor și împodobit cu darul suptului”) este prezentat ca o ființă diformă, ca un monstru: „*O arătare de om băuse apa de la 24 de iazuri și o gârlă pe care umblau numai 500 de mori, și tot striga în gura mare că se usucă de sete*”. Aici, hiperbola nu mai apare un sens ironic. Aici expresia „*darul suptului...*” este o formulă eufemistică pentru „*patima băuturii*”: „*Adeseori verva creatoare a lui Creangă este stimulată în direcția contrastelor, ca atunci când Setilă al său, **întrupare enormă a insațietății la băutură**, este prezentat, pe de o parte ca fiul secetei, iar pe de alta, ca născut în zodia rațelor, zodie, după cum se știe, inexistentă – și, completează autorul, ceea ce nu este strict necesar, impodobit cu darul suptului. Epitetul împodobit nu i-ar fi displăcut însă unui Rabelais, marele cântăreț al dipsomaniei (poftă de băutură, sete nepotolită)*”[59].

Această **„lume pe dos”** este întregită prin caracterizarea lui **Ochilă**: „*o schimonositură de om avea în frunte numai un ochiu, mare cât o sită, și, când îl deschidea, nu vedea nimica; da chior peste ce apuca. Iar când îl ținea închis, dar fie zi, dar fie noapte, spunea că vede cu dânsul și în măruntaiele pământului*”. El este „*Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă*”. Unii comentatori nu au apreciat verva extraordinară cheltuită de Creangă în portretizarea lui Ochilă: „*Nici caracterizarea lui Ochilă prin analogii grotești nu satisface, frizând vulgaritatea*” (C. Ciopraga). Foarte rar, Ion Creangă abuzează de formulele sale, parodiind zicerile populare și atunci efectul este grotesc: „*Harap-Alb, ironic și el ca toții eroii lui Creangă, definește pe Ochilă în acest fel*” (Al. Piru). De fapt autorul procedează aici la aglomerarea termenilor din sfera semantică a văzului, ordonați într-o cascadă de neoprit, dovedind o remarcabilă inventivitate lexicală. Apoi, apare din nou un joc de cuvinte, dar de data aceasta cu accente ironice, umoristice: „*Parcă-i un boț, chilimboț boțit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie de deochiu*”. Șerban Cioculescu îl caracteriza astfel: „*Monstrul nu putea fi mai bine sugerat decât prin triada familiei de cuvinte din care termenul secund, chilimboț, se poate să fie prea bine o creație pur augmentativă, fără precedent în limbă, rod al euforiei verbale extreme*”[60]. În continuare ne este prezentat portretul ciudatului **Păsări-Lăți-Lungilă**, personaj creat chiar de autor: „*fiul săgetătorului și nepotul arcașului, brâul pământului și scara ceriului; ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor*”. Dar pentru că personajul se regăsește în esență în alte variante sub alte denumiri (Lungul, Largul, Păsărilă, Pușcă-țânțar, Păsărilă-hăis-Lungilă) atunci această idee stă sub semnul incertitudinii. Și totuși, însușirile redate de aceste variante sunt cumulate într-o singură persoană și nimic nu ne face să credem că personajul provine din tradiția orală moldovenească, așa cum a cunoscut-o Creangă[61]. La încheierea celor cinci tovarăși năzdrăvani ai lui Harap-Alb se cuvine să menționăm, că în caracterizarea fiecăruia, dincolo de trăsăturile hiperbolizate, îngroșate uneori caricatural, se subliniază natura lor umană: „*o dihanie de om*” (Gerilă), „*o namilă de om*” (Flămânzilă), „*o arătate de om*” (Setilă), „*o schimonositură de om*” (Ochilă), „*o pocitanie de om*” (Păsări-Lăți-Lungilă). Și aici, *interludiul* autorului este pigmentat, ca de obicei, cu expresii paremiologice, cu scurte secvențe rimate, cu note moralizatoare și de crtică socială. De exemplu, formula „*Lumea asta e pe dos*” sintetizează foarte bine sensul de până aici al povestirii. Scriitorul utilizează mici trucuri pentru a menține trează atenția și curiozitatea cititorilor, mimând din nou oralitatea, ca și când s-ar adresa unor ascultători.

După lunga prezentare a celor cinci tovarăși năzdrăvani, plus comentariul autorului, oarecum exterior basmului, se revine la firul central al narațiunii printr-o formulă seterotipă: „*Amu Harap-Alb și cu ai săi mai merg ei cât merg și, într-o târzie vreme, ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este*”. Fraza care face trimitere la sosirea peținorilor la curtea împăratului Roș („*Și cum ajung, o dată intră în bucluc..., parcă era*

[59] Șerban CIOCULESCU, *Ion Creangă – artsitul. Varietăți estetice*, E.P.L., 1966, p. 195.
[60] Ș. CIOCULESCU, op. cit., p. 195.
[61] A se vedea Ov. BÂRLEA, op. cit., p. 77.

oastea lui Papuc Hogea Hogegarul") este o construcție tipică, cu efecte umoristice, rezultate din negarea afirmației din prima parte, prin ceea ce se spune în a doua parte.

Această ultimă probă, presupune **două serii de sracini (supralicitarea triplicării)**, unele prin care împăratul Roș tinde să îndepărteze ceata de peţitori: *casa înroşită*, *ospățul* și *alegerea macului de nisip*, dar și **altele care o vizează direct pe fată**: *fuga nocturnă a fetei transformată în pasăre*, *ghicitul / motivul dublului* și *proba impusă de fată*: aducerea „*a trei smicele de măr și apă vie și apă moartă de unde se bat munții în capete*".

Remarcabilă este secvența falsei ospitalități a împăratului Roș, care „*se duce răpede și dă foc casei celei de aramă pe dedesupt, cu 24 de stânjini de lemne, de se face casa roșă cum e jăraticul. Apoi, cum înserează, vine și poftește pe oaspeți la culcare*". Aici intervine Gerilă, care, „*năzdrăvan cum era*", cere să intre el primul în casa de aramă, știindu-i „*bunătatea nemaipomenită a împăratului Roș și milostivirea lui cea neauzită*". Gerilă își continuă aici monologul în aceeași manieră ironică asupra împăratului Roș, prezentând lucrurile pe dos, roi așa cum ele ar fi trebuit să fie, dacă s-ar fi aflat pe un teritoriu al normalității. De asemenea, poate fi evidențiat și rolul important al *interjecțiilor* între mijloacele stilistice populare foslosite de Creangă, așa de asemănătoare cu acele construcții exclamative „*prin spontaneitatea lor, prin caracterul lor aproape reflex, de element lingvistic oarecul neprelucrat, care, ajutat și de o nuanță onomatopeică, existentă la cele mai multe dintre ele, le face apte de a exprima un conținut foarte bogat, plin de rezonanțe multiple și variate*"[62]. În casa de aramă înroșită, Gerilă este singurul care, de fapt, nu se întinde ca ceilalți, ci se ghemuiește de frig. Expresia apare, tot cu o notă irnoică, și în poezia lui G. Coșbuc: „*Se-ntind, nene, de căldură // De le-ajung genunchi-n gură*" („*Cântecul redutei*"). În spiritul oralității, autorul este atent și la *intonația* cuvintelor, notând aici, lungimea vocalei „*u*". De remarcat este și faptul că eroul nu intervine în discuțiile dintre cei cinci din casa înroșită, lăsându-i să dea un adevărat recital de replici scânteietoare, pline de vervă și umor, uneori cam gros, dear sănătos, plin de viață autentică. Dintre aceste expresii enumerăm: „*a stinchi*" (= a termina, a isprăvi); „*brașoave*" (= minciuni, vorbe goale); „*a face capul călindar*" (= a năuci, a înnebuni pe cineva prin vorbe); „*buzilă*" (poreclă dată lui Gerilă); „*prujitură*" (= rostire hazlie, anecdotă, glumă); „*mangosit*" (= netrebnic, ticălos); „*farfasit*" (= nenorocit, păcătos, prăpădit); „*mofturos*", „*moftangiu*". Harap-Alb vorbește protocolar cu împăratul. Se evidențiază astfel o schimbare de registru stilistic între ciorovăiala tovarășilor săi și modul de adresare al lui Harap-Alb.

Astfel, eroul, împreună cu ajutoarele sale, trece o nouă probă, o altă încercare grea, ***proba focului***, a cărei sursă genetică pare să se afle tot în riturile străvechi de inițiere: „*Arderea, pîrlirea, prăjirea constituie în toate aceste cazuri calea spre bunul suprem, spre acel bun care este orientat în genere ritul în întregul său; cu alte cuvinte, neofitul este astfel înzestrat cu însușirile și priceperile necesare, unui membru cu drepturi depline al societății gentilice*"[63]. Credința că încercarea focului, ca și celelalte încercări, poate fi depășită doar de cel inițiat, verificându-i-se astfel calitățile și puterile inișiatice, a produs în mod natural credință că cel neinițiat nu va putea supraviețui încercării. Reminiscențe ale acestei credințe apar evident într-o serie de basme, în care intrusul (falsul erou) își găsește sfârșitul în flăcările care lasă neatins corpul adevăratului erou (inițiatului). Astfel se întâmplă și în alte două variante populare ale basmului *Harap-Alb*, în care spânul arde într-un cuptor, respectiv într-o căpiță[64]. Astfel că, la Creangă, Harap-Alb trece proba prin intervenția lui Gerilă, care declanșează episodul savuros al certei dintre ocupanții camerei înroșite, dispută în timpul căreia eroul păstrează, până către sfârșit tăcerea.

Cele șapte personaje aflate în scenă își spun apoi replicile în tonalități foarte diferite: Harap-Alb - ceremonios; împăratul – „*cam acru oarecum*"; tovarășii năzdrăvani – batjocoritori, fals îndatoritori față de intențiile aparent pozitive ale gazdei lor.

Cea de-a doua secvență de la casa împăratului roș face referire la *ospățul bahic* oferit de împărat grupului de peţitori. Protagoniștii scenei sunt, descigur, Flămânzilă și Setilă, cărora

[62] I. Iordan, *loc. cit.*, p. XXXVI.
[63] V. L. PROPP, *Rădăcinile....* , p. 112.
[64] A se vedea A. OIȘTEANU, *Grădina de dincolo*, p. 113.

foamea, şi respectiv, setea perpetuă le dau, în perspectiva mâncării şi băuturii anunţate, stări euforice, reacţii fizice consemnate cu exactitate de autor. Or, pentru a-i cuceri bunăvoinţa împăratului şi să obţină cea mai mare cantitate de bucate comestibile, **Flămânzilă**, crede că e foarte dibaci, puând accentul pe omenia lui. Şi **Setilă,** la rându-i „*ahotnic de băutură*", dar şi bun tovarăş îi cere „*băuturică*" cât se poate de multă. Prin acest diminutiv închizându-se toată capacitatea de simţire, un ocean de afectivitate, cu o proiectare interioară desigur augmentativă, *băuturica* începând a fi considerată de la *n* poloboace mai sus. Cantitatea de alimente, dimensionată după „*calităţile*" eroilor, are proporţii hiperbolice, generate nu atât de număr, cât de recipiente (*haraba* = căruţă mare folosită pentru transportul grânelor; *bute* – butoi mare) şi de materiale (*ialoviţă* = vacă mare şi grasă). Se afirmă, pe bună dreptate, că „*încercarea eroului în baia încinsă este adeseori legată de încercarea prin mâncare*", dar semnificaţia acestei probe nu este întrutotul clară: „*oricum ar sta însă lucrurile, este limpede că avem în faţă răsfrângerile unor forme diferite de masă rituală legată de căsătorie şi de şederea în lumea de dincolo*"[65]. Elogiul, rabelaisian, adus vinului este scos în evidenţă prin efectele lui devastatoare asupra băutorilor. Scena are o grandoare epopeică, trimiţând cu necesitate către ospeţele pantagruelice descrise de scriitorul francez. În ceea ce priveşte sorgintea motivului, se presupune că „*încercarea prin mâncare şi băutură multă ar fi apărut în basm printr-o deformare, mai precis, printr-o inversare de sens a ritualului iniţial*"[66]. Mâncarea şi băutura abundentă luând locul abstinenţei, postului impus de anumite practici. Cert este că la Creangă motivul are o valoare pur literară.

Urmează o altă probă, o nouă „*trebuşoară*": cea a alegerii nisipului de seminţe de mac, probă pe care o va trece prin intervenţia *ajutoarelor sale*: *furnicile*.

Aceste trei probe care ţin de îndepărtarea cetei de peţitori sunt urmate de alte **trei probe ce o vizează direct pe fată**: *fuga nocturnă a fetei transformată în pasăre*, *ghicitul / motivul dublului* şi *proba impusă de fată*: aducerea „*a trei smicele*[67] *de măr şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete*". Metamorfoza fiicei împăratului Roş, căutarea şi găsirea ei de către Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă îşi au corespondentul şi în alte basme. Pasărea pare a fi un *alter-ego* al stăpânei. De pildă, proba *recunoaşterii miresei* dintre alte fete asemănătoare şi îmbrăcate la fel e specifică riturilor maritale şi s-a păstrat ca atare în ceremonialul nunţii şi în diferite specii folclorice ca în „*Cântecul Naşului*", unde identificarea se face, printr-un şiretlic, de către nun, bun cunoscător al psihologiei feminine: „*În cămară că intra / Mere pe masă punea / Ş-aşa din gură grăia: / - Care este mireasa / Măru-n mână şi l-o lua / C-am o sabie spurcată / De taie la cap de fată! / Iar mireasa de-auzea / Singurică s-alegea / Măru-n mână şi-l lua*". Ultimul drum al eroului este marcat de aceeaşi binecunoscută formulă mediană: „*Dumnezeu să ne şie, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este*", iar despărţirea de tovarăţii năzdrăvani are loc mult mai puţin spectaculos decât în întâlnirea cu ei: „*Mers-au ei zi şi noapte, nu se ştie cât au mers; şi de la un loc, gerilă, Flămânzilă şi Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi năzdrăvanul Ochilă se opresc toţi din cale şi îi zic cu jale: Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci şi răul câteodată prinde bine la ceva. Harap Alb le mulţumeşte ş-apoi plecă liniştit*".

Trecerea acestor probe ce ţin de ritualurile ţărăneşti ale peţitului, a *focului*, a *mâncării şi băuturii*, *căutarea fetei metamorfozate* şi *identificarea viitoarei soţii* îndreptăţeşte schimbarea de atitudine a acestuia, care, deşi supărat pentru eşecul încercărilor sale, este bucuros să-şi dea fata unui erou „*testat*" din plin şi care a făcut dovada marilor calităţi. Prin aceaste încercări, subsumate uneia singură (a aducerii fetei împăratului Roş), Vasile Lovinescu interpretează comportamentul tânărului drept accedere la „*caritatea cosmică*", un grad al maturizării spirituale ce presupune „*milă, generozitate, compasiune nemărginită nu numai faţă de oameni, ci şi de toată făptura*". Pentru erou, aducerea fetei împăratului Roş la Spân este cea mai dificilă încercare, pentru că pe drum se îndrăgosteşte de ea; dar fiind **onest, îşi respectă jurământul** făcut şi nu-i mărturiseşte adevărata sa identitate.

[65] V. I. Propp, *Rădăcinile...*, p. 408-410.
[66] A. OIŞTEANU, *op. cit.*, p. 116.
[67] nuiele, crenguţe.

3.3. Etapa confirmării, a maturizării spirituale şi a glorificării eroului - restabilirea echilibrului

Acțiunea se precipită spre deznodământul aşteptat. Cu toate că povestitorul îşi reprimă efuziunile romantice, creşterea evidentă a intensității sentimentului iubirii este consemnată pentru detaliul psihologic ca o adevărată maladie: „*lui Harap-Alb i se tulburau minţile*". Ea este o adevărată Ileană Cosânzeană din poveştile epcii populare româneşti.

În final, Harap-Alb se întoarce cu fata împăratului Roş la curtea lui Verde-Împărat, unde va avea loc ***recunoaşterea şi transfigurarea eroului*** şi ***demascarea şi pedeapsa răufăcătorului***, victoria adevărului asupra imposturii. Acum încep să cadă măştile şi se instaurează ordinea şi sensul lumii. Fata, *o farmazoană* (are puteri supranaturale), divulgă identitatea lui Harap-Alb, care este confirmat ca erou și îl demască pe spân, care, „*văzând că i s-a dat vicleşugul pe faţă, se răpede ca un câine turbat la Harap-Alb*", crezând că el ar fi divulgat secretul, şi îi taie capul. De fapt, „răutatea" spânului îl dezleagă pe erou de jurământul supunerii, semn că **iniţierea este încheiată**, iar **rolul „pedagogului rău" ia sfârşit**. **Calul** este acela care distruge întruchiparea răului, aruncându-l din înaltul cerului.

Decapitarea eroului de către spân este ultima treaptă şi finalul iniţierii, având semnificaţia **coborârii în Infern / a morţii iniţiatice,** a trecerii în tărâmul de dincolo, care este punctul culminant al drumului şi, implicit, al iniţierii**: „***A coborî în Infern înseamnă a cunoaşte o moarte iniţiatică, o experienţă susceptibilă de a întemeia un nou mod de existenţă*". (Mircea Eliade) Harap-Alb este înviat cu ajutorul obiectelor magice („*trei smicele de măr dulce şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete*") şi se trezeşte ca dintr-un lung somn: „*Ei, da'din greu mai adormism*". Locul mitic și apa cu proprietăți magice capătă în basm semnificația inaccesibilității, imposibilității. De altfel, e ***o înviere la o altă identitate***, cel ce se naşte acum este ***noul Harap-Alb*, vrednic să fie împărat slăvit, puternic şi iubit**. Această ultimă probă inițiatică devine chiar o încercare de a cuceri eternitatea, prin relativizarea timpului, fapt sugerat de somnul nedefinit care îl cuprinseră pe erou în clipa morții, dar și de finalul basmului, prin ideea că „*veselia a ținut ani întregi, și acum mai ține încă*".

Eroul s-a schimbat mult de când a plecat de acasă, caracterul i s-a modelat. A înțeles ce înseamnă *mila*, şi-a probat *spiritul de prevedere*, *inteligența, onoarea* şi va cunoaşte iubirea. Acesta reintră în posesia paloşului şi **primeşte recompensa**: pe fata împăratului Roş şi împărăția. **Căsătoria şi schimbarea statutului social** (devine împărat) confirmă maturizarea eroului. Confirmarea este urmată de glorificare. Vrednicia lui se va manifesta pe două paliere: **cel familial şi cel social**. Prejudiciul a fost îndreptat, ordinea lumii e asigurată şi sensul ei de asemenea. Finalul basmului, prin moartea şi învierea eroului, aduce ***confirmarea realizării destinului de excepţie*** anunţat iniţial de Sfânta Duminică, învierea este o trecere la o altă identitate, cel ce se naşte acum este noul crai, vrednic să fie împărat slăvit, puternic şi iubit. Acesta constă în refacerea echilibrului şi în răsplătirea eroului.

Căsătoria și înscăunarea eroului constituie elementele nelipsite din finalului unui basm fantastic, considerate de V.I. Propp funcția XXXI: „*Eroul se căsătorește și se înscăunează împărat*". Însă, noutatea basmului lui Creangă ar consta în faptul că eroul obține tronul unchiului său și se căsătorește cu fiica altui împărat, care „idispare" din narațiune după plecarea fiicei sale, altfel zis după ce și-a jucat „*rolul*" ca și tovarășii năzdrăvani, de altfel. Accentul cade pe petrecere, pe ospățul de nuntă, din comentariile autorului nelipsind notele sociale și umorul indispensabil unui asemenea moment: „*Aceste aglutinări de vorbe sunt semnele unei naturi de povestaș. Basmele toate răușesc un număr restrâns de asemenea formule verbale, a căror semnificație duce la condiția de oralitate a creațiilor populare. Din categoria lor fac parte și grupurile stereotipe de vorbe, care încep și încheie basmu; așa este și sfîrșitul lui* Harap-Alb, *transformat însă de povestitorul nostru în așa fel, că numai Eminescu în* Călin *și poate Coșbuc în* Nunta Zamfirei *au mai atins acest nivel de idilă*"[68].

Aşadar, finalul basmului surpinde două lumi paralele: una de basm, îm care „*a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă*" şi una reală de „*la noi*", în care „*cine are bani vea și*

[68] Vladimir STREINU, *op. cit.*, p. 197.

mănâncă, iară cine nu, se iută și rabdă". De asemenea, apare și ideea destinului cu rol moralizator și inițiatic: lumea se înscrie într-un dat existențial – „*Așa e lumea asta și, de ai face ce ai face, rămâne cum este ea; nu poți să o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului*" (Sfânta Duminică).

3.4. Concluzii

Traseul inițiatic, lupta eroului stă în cele ***trei încercări*** (misiuni) semnificative. Acestea sunt **trei mari trepte** (regnuri), categorii, cercuri concentrice:

a. lumea minerală (anorganică): diamantul este piatra cea mai preţioasă, chintesenţă a lumii minerale, axis mundi. Acesta stăpâneşte întreaga lume minerală. Cerbul este stăpânul lumii minerale.

b. lumea vegetală (vie, organică, imobilă): sălăţile din Grădina Ursului simbolizează *iarba vieţii luptătorului* celui mai războinic.

c. lumea însufleţită (organică, mobilă – principiul animat al lumii): centrul acestei lumi animate este regina, fata împăratului Roş. Acestea vizează centrul fiecărei lumi concentrice: are ceva care sintetizează.

Pe de altă parte sesizabilă este şi simbolistica culorilor (din mitologia indiană): *negrul diamantului* – lumea inerţiei, a mineralului mort; *verdele sălăţilor* – a lumii speranţei şi *roşul fetei împăratului Roş* – culoarea afecţiunii, patimii. Limbajul este unul criptic, ascuns, ezoteric.

Deşi este un personaj de basm, Harap-Alb nu reprezintă tipul eroului voinic din basmele populare, ci pe cel al eroului „vrednic", pentru că evoluţia sa reflectă concepţia despre lume a scriitorului, prin **umanizarea fantasticului.** Protagonistul este „*o întruchipare a omului de soi*" (G. Călinescu) care traversează o serie de probe, învaţă din greşeli şi progresează, se maturizează pentru a merita să devină împărat. De aceea, basmul are un caracter de ***bildungsroman*.**

4. Caracterizarea personajelor

Basmul e *un gen vast* şi datorită construcţiei personajelor, care se supune, de asemenea, stereotipiei, întrucât acestea îndeplinesc o serie de roluri / funcţii (cf. Vladimir Propp, *Morfologia basmului): **eroul, răufăcătorul, donatorul, ajutorul, fata de împărat (personajul căutat) şi tatăl ei, trimiţătorul, falsul erou***. De asemenea, basmul particularizează categoria fantasticului sub forma **fabulosului şi** a **miraculosului.** Aceasta presupune că personajul şi lectorul acceptă existenţa altor legi ale naturii decât cele ale lumii reale, obiective. Supranaturalul nu provoacă reacţii de uimire sau de teamă. Miraculosul şi fabulosul propun o lume care îşi află explicaţiile în ea însăşi, fapt care duce la inexistenţa acelei ezitări, specifice fantasticului propriu-zis: „*Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de-a face cu basmul*". (George Călinescu)

Specific basmului cult este modul în care **se individualizează personajele.** Cu excepţia eroului, care este văzut în evoluţie, celelalte personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură dominantă. Prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului, se ironizează defecte umane (frigurosul, mâncăciosul etc), dar aspectul lor grotesc ascunde bunătatea şi prietenia. împăratul Roş şi Spânul sunt răi şi vicleni. Sfânta Duminică este înţeleaptă.

Ion Creangă conferă prin utilizarea sinonimiei în vederea identificării şi multiplicării caracteristicilor personajelor, în pofida elementelor diversificatoare, o identitate comună personajelor fantastice: aceeaşi diformitate şi enormitate fizică a personajelor caricaturale.

Personajele din basmul cult „*Povestea lui Harap-Alb*" de Ion Creangă (oameni, dar şi „fiinţe himerice" cu comportament omenesc) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: ***binele*** şi ***răul*** în diversele lor ipostaze. Personajele îndeplinesc, prin raportare la erou, o serie de funcţii (*antagonistul, ajutoarele, donatorii*) ca în basmul popular, dar sunt individualizate prin atributele exterioare şi prin limbaj.

În funcţie de valorile pe care le reprezintă şi pe care le promovează, personajele pot fi clasificate în **pozitive** şi **negative. Personajele pozitive** sunt dotate cu însuşiri care să le atribuie

calitatea de modele umane: frumuseţe, bunătate, dreptate, curaj, cinste, vitejie etc. **Personajele negative** cumulează însuşiri care să le facă respingătoare: urâţenie, făţărnicie, răutate, laşitate, egoism etc.

Din perspectiva esenţei umane şi a caracterului, în basm apar personaje: **pasive** - care nu întreprind nimic în ordinea acţiunii, **active** - eroii pozitivi, cei care au iniţiative, **confidente** - adjuvanţi şi iniţiatori şi personaje **opozante** - cele care slujesc răul.

Personajele sunt oameni, dar şi *fiinţe himerice* cu comportament omenesc. În funcţie de capacităţile lor, personajele basmelor pot fi grupate în **realiste** (*oameni)* şi **fantastice.** Adesea însă, în profilul aceluiaşi personaj se întâlnesc elemente realiste alături de elemente fabuloase. **Personajele realiste** aparţin *tărâmului de aici* şi se supun codului de stratificare socială specific realităţii: împăraţi, fii şi fete de împăraţi, slujitori, (falşi) cerşetori, oameni simpli etc. În basmul lui Creangă, din această categorie fac parte Craiul şi cei trei fii ai săi, spânul, împăratul Verde şi fiicele sale. **Personaje fantastice**, fiinţe himerice sau animale cu însuşiri supranaturale sunt în basmul lui Creangă: calul, crăiasa albinelor şi crăiasa furnicilor, precum şi cei cinci tovarăşi ai lui Harap-Alb. **La graniţa dintre real şi fabulos stau personajele** care sunt inspirate din realitate, dar au şi trăsături supraumane: bătrâna - Sfânta Duminică, fata împăratului Roş.

Numele personajelor lui Creangă sunt foarte sugestive: *al Spânului*, *al împăratului Roş* şi ale celor *cinci tovarăşi* ai eroului reprezintă câte ***un defect uman***, dar dacă pentru personajele negative se reflectă credinţa populară în *răutatea omului însemnat*, în legătură cu care este avertizat feciorul de crai — să se ferească „*de omul roş, iară mai ales de cel spân..., că sunt foarte şugubeţi*”, pentru cei cinci prieteni defectul devine însuşirea supranaturală pusă în slujba binelui.

Personajele se **caracterizează şi prin dialog**, vorbind, auditiv prin evocarea concret senzorială a sonorităţilor proprii, prin naturaleţea „*spunerilor*” şi arta oralităţii de tip popular. Alb-Împărat vorbeşte ca un ţăran simplu, dar sfătos şi înţelept (a se vedea prima secvenţă a basmului: *ruşinea feciorilor celor mari*). Personajele caricaturale se hîrjonesc şi se ceartă cu aprig gust de vorbă şi de sfadă, ca şi copiii de ţărani din „*Amintiri din copilărie*”. Împăraţii se poartă simplu, la vorbă şi la port, *vorbesc în dodii*, au umor, dar sunt şi opaci vădind o anumită mecanică sufletească, populară. **Ironia** (a se vedea caracterizarea lui Păsări-Lăţi-Lungilă). ***caricaturizarea*** (a se vedea dimensiunea caricaturală a portretului lui Gerilă în comparaţie cu personajele din „Gargantua şi Pantagruel” a lui F. Rabelais), ***zoomorfizarea*** **devin procedee, modalităţi de caracterizare**. Viețuitoarele sunt umanizate: calul năzdrăvan zboară și vorbește, crăisa albinelor şi a crăiasa furnicilor sunt înzestrate cu inteligenţă, perspicacitate şi omenie. Chiar şi **monologul** devine o **modalitate de caracterizare** (a se vedea secvenţa în care Spânul se adresează lui Verde Împărat unde sunt subliniate concepţiile şi intenţiile acestuia). Este prezentă şi **caracterizarea prin nume:** *spânul, împăratul Roş, cei cinci tovarăşi care prezintă câte un defect uman (răutatea omului însemnat)*.

4.1. Caracterizarea lui Harap-Alb. Relația dintre protagonist și antagonist

Raportul dintre bine şi rău este bine redat de relaţia de opoziţie dintre iniţiat şi iniţiator, dintre protagonist şi antagonist, de relația eroului cu personajele donatoare, inițiatoare și adjuvante cu atribute de fabulos popular și de relația dintre erou și personajele antagonice, cu spânul şi împăratul Roş. Astfel că, paradigma mentor-învăţăcel se fundamentează pe întreaga istorie a devenirii umane prin tema iniţierii generată de nevoia unui parcurs spiritual în cunoaşterea lumii şi descoperirii sinelui. E o iniţiere într-o lume în care lucrurile pot fi şi altfel decât aşa cum par la prima vedere, în care primejdiile apar de unde nu te aştepţi şi eşti prins în capcane. Ochiul minţii trebuie să fie veşnic treaz pentru a putea vedea şi reversul aparenţelor, asemenea lui Ochilă. Călătoria pe care o întreprinde Harap-Alb este axul central al compoziţiei basmului, iar la capătul ei Harap-Alb devine altul. Harap-Alb însumează un cod moral caracteristic poporului român în lupta pentru dreptate şi adevăr.

Răul este concretizat prin spân şi împăratul Roş, *care sunt înzestraţi cu puterile diabolice ale răutăţii, lipsei de loialitate şi tendinţei de parvenire atroce: deghizarea răutăţii umane sub masca bunăvoinţei şirete*. Spânul nu are atribute miraculoase, dar este un om însemnat, rău, lipsit

de atributele bărbăţiei şi are rolul important de a-i fi pedagog rău eroului, întrucât *răutatea* lui îl pune în situaţia de a-şi dovedi calităţile. Spânul întruchipează tot ceea ce degradează omul : ipocrizia, trădarea, pizma, viclenia, răutatea, este individul fără scrupule, interesat de putere şi bogăţie pe care vrea să le obţină prin orice mijloace.

Harap-Alb[69] este **personajul principal, pozitiv** şi **eponim** al basmului, **protagonistul,** întruchipare a binelui, dar este un **erou atipic** de basm, deoarece este complet lipsit de însuşiri supranaturale şi este ***construit realist***, ca o fiinţă complexă, care învaţă din greşeli şi progresează. Este construit după trăsăturile basmului nuvelistic, părând în multe situaţii un om obişnuit, neajutorat, faptele eroice aparţinând, de cele mai multe ori personajelor adjuvante. De aceea este personaj **rotund,** şi nu plat (termenii lui E. M. Forster), ieşind din stereotipia superiorităţii mezinului. Este un personaj **tridimensional** (termenul lui W.C. Booth), căci iese din tipar, surprinde, ca atunci când îi dă calului cu frâul în cap sau râde împreună cu ceilalţi de Gerilă, în casa de aramă. Acesta este construit după ***schema narativă a iniţierii***.[70] Schema iniţierii presupune un traseu al devenirii de sine şi se realizează prin actualizarea unor trăsături umane şi supraumane în confruntarea cu un factor perturbator. Traseul devenirii coincide cu modificarea statutului social al eroului. Eroul însumează o serie de calităţi umane excepţionale, însă nu are capacităţi supraumane, e construit mai degrabă pe o **schemă realistă.** Are însă un cal **năzdrăvan,** cu calităţi **antropomorfe** dar şi **avimorfe,** este sprijinit de personaje **iniţiatoare** şi **adjuvante,** unele **fabuloase** şi **groteşti.** Luptă cu **forţe ale răului** şi în final este ucis, dar reînvie cu ajutorul unor obiecte şi al unor descântece magice. Personajul basmului parcurge un drum al iniţierii, la finalul căruia trebuie să treacă într-un plan superior de existenţă. **Conflictul** dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui. Harap-Alb este un personaj **pozitiv,** din categoria **eroilor activi.** Deşi are calităţi umane deosebite, acestea nu sunt actualizate de la început, ci şi le descoperă prin intermediul probelor la care este supus. El apare în scenă după ce fraţii săi mai mari eşuează în încercarea de a pleca spre împărăţia unchiului lor.

Numele *Harap-Alb* semnifică *sclav-alb, rob de origine nobilă,* dar şi condiţia de învăţăcel, faptul de a fi supus iniţierii, transformării. Anterior acestui statut a fost fecior de crai, mezinul, iar după dezlegarea de jurământ, devine împărat. **Explicarea antroponimului *Harap-Alb*** ce are seminificaţii de sorginte populară ca un important element social-realist al basmului.

Harap-Alb este un tânăr obişnuit, dar harnic şi omenos ce se maturizează prin probele la care este supus pas cu pas. Destoinicia, eroismul şi bravura nu reies din înfruntarea cu zmeii, cu Muma Pădurii sau cu alte elemente fantastice pustiitoare, ci cu vieţuitoare cu puteri neobişnuite, dar nicidecum magice: *ursul, cerbul, turturica* etc., aceste confruntări sugerând defapt vechile îndeletniciri ale omului: *vânatul, albinăritul, cultura livezilor şi grădinilor, creşterea animalelor*.

Hărnicia eroului, perseverenţa şi iscusinţa în toate prin cultul muncii (elogiul muncii este un motiv dominant în opera lui Creangă: Harap-Alb, Fata moşului cea cuminte, părinţii lui Nică a Petrii, Părintele Ioan de sub deal, moş Foatea cojocarul, Popa Duhu, Ioan Roată uimesc pe cei din jur prin priceperea şi hărnicia lor), eroismul sunt calităţi evidente, nu prin bravada faptelor cu caracter fantastic, ci mai ales prin *înţelepciunea şi cutezanţa cu care înfruntă impasurile dificile prin căutarea punctelor vulnerabile ale forţelor ce depăşesc în mod considerabil propriile-i puteri* (a se vedea probele cu *sălăţile din Grădina Ursului şi aducerea pielii cerbului bătut tot cu pietre scumpe*" – aceste probe le va trece prin cumpătare şi răbdare, prin tăria cu care nu se lasă ademenit de vorbele ispititoare care îi puteau fi fatale).

Acesta (protagonistul) este sprijinit de **ajutoare** şi **donatori:** ***fiinţe cu însuşiri supranaturale*** (Sfânta Duminica), ***animale fabuloase*** (calul năzdrăvan, crăiasa furnicilor şi a albinelor), ***făpturi himerice*** (cei cinci tovarăşi) şi **obiecte miraculoase** (aripile crăieselor,

[69] Harap-Alb este văzut ca un Făt-Frumos din basmele populare : el este viteaz, răbdător, generos, curajos, angajat cu toată convingerea în lupta împotriva răului şi mai ales este înzestrat cu arta de a-şi face prieteni. El este mereu condus, sfătuit şi ajutat de o multitudine de simboluri ale binelui, numai astfel reuşind să treacă aceste probe, altele fiind depăşite de bunii săi prieteni, personaje fabuloase de basm.

[70] Harap-Alb este flăcăul supus iniţierii în experienţa vieţii către maturizare, supus încercărilor sorţii din care tânărul trebuie să devină apt pentru a-şi întemeia o familie, a avea capacitatea de a conduce, de a păstra un secret şi de a-şi ţine cuvântul dat, adică de a se putea integra în viaţa colectivităţii.

smicelele de măr, apa vie, apa moartă). **Eroul** se confruntă cu **răufăcătorul /** personajul antagonist (Spânul), care are şi funcţie de **trimiţător.** Personajul căutat este **fata de împărat.** Acesta parcurge un drum al iniţierii, la finalul căruia trebuie să treacă într-un plan superior de existenţă.[71] **Conflictul** dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui.

Statutul iniţial al personajului este cel de **neiniţiat.** El trăieşte într-un orizont al inocenţei, justificată prin tinereţea sa: *e lipsit de experienţa vieţii*. Deşi are calităţi umane deosebite, acestea nu sunt actualizate de la început, ci şi le descoperă prin intermediul probelor la care este supus. Ceea ce îi lipseşte încă fiului, tânăr neexperimentat, lipsit de intuiţii supranaturale, şi ceea ce nu se poate căpăta decât prin experienţă, este ***cunoaşterea de oameni*, capacitatea de a vedea dincolo** de aparenţa acestora, puterea de a cântări cu drept echilibru ceea ce e sinceritate şi ceea ce e prefăcătorie în faptele, în înfăţişarea, în vorbele celorlalţi. **Inocenţa şi credulitatea nu sunt defecte**, ci doar caracteristici ale tânărului neexperimentat. El apare în scenă după ce fraţii săi mai mari eşuează în încercarea de a-şi asuma un destin de excepţie. Niciunul nu este suficient de vrednic pentru a împlini destinul de conducător propus de împăratul Verde, unchiul lor. Tristeţea şi ruşinea tatălui provoacă autoanaliza fiului celui mic. Secvenţa conţine o **caracterizare directă** realizată de către narator: „*începe a plânge în inima sa, lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său* [...] *sta el pe gânduri si nu se dumerea ce să facă pentru a scăpa de ruşine*". Prin **caracterizare indirectă** se realizează apoi **portretul spiritual** al fiului, încă neiniţiat. Acesta nu se grăbeşte să îşi revendice drepturile, ci caută în sine răspunsul la problema *destoiniciei proprii*. *Ajutorul năzdrăvan* apare sub forma *bătrânei gârbove* care cere milostenie. Aceasta face parte din categoria personajelor confidente şi are un rol important în iniţierea eroului. Replica fiului, mijloc de **caracterizare indirectă,** demonstrează ***egoism*** şi ***concentrare asupra sinelui***: „*acum am altele pe capul meu*". Insistenţelor bătrânei tânărul le răspunde mâniat („*nu te iuţi aşa de tare*"), dovedind opacitate, lipsă de cunoaştere umană, pripeală. Fiul nu vede încă dincolo de aparenţe – „*tocmai de la una ca dumneata ţi-ai găsit să aştept eu ajutor?*" - nu ştie că nu în înfăţişare stau *cunoaşterea* şi *înţelepciunea*. După insistenţele bătrânei şi dojana acesteia, fiul se îndură şi îi oferă un ban: „*Ţine mătuşă, de la mine puţin şi de la Dumnezeu mai mult*". Din vorbele sale, mijloc de **caracterizare directă,** rezultă acum ***chibzuinţă***, fiul înţelegând ca e o fiinţă limitată.

Prin **limbaj, procedeu de caracterizare directă,** eroul îşi arată însuşirile: ***inocenţa, milostenia şi smerenia***. Pentru gestul lui, bătrâna îl răsplăteşte: îl învaţă cum să-şi înduplece tatăl ca să-l lase să plece la drum pentru a deveni succesorul la tron al unchiului său, Verde-împărat. Astfel, *cerşetoarea* îi spune să ceară armele şi hainele cu care tatăl său a fost mire, iar calul, tovarăşul de drum, să-l aleagă punând în mijlocul hergheliei o tavă cu jăratic.

Dovada bunătăţii va fi răsplătită. Pentru a-şi desăvârşi destinul, trebuie să treacă proba bunătăţii. Celelalte calităţi sau însuşiri se pot dobândi, însă bunătatea este înnăscută. Drumul iniţierii fiului este ***o călătorie înspre sine***. Bătrâna îşi ia în primire rolul de mentor şi îi fixează fiului de crai traseul existenţial; îi atrage atenţia că a face uz de valorile umanului înseamnă a-ţi deschide porţile devenirii: „*ca să vezi cât poate să-ţi ajute milostenia*". Limita proiectului existenţial propus este pusă sub semnul excelenţei: „*ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe faţa pământului, aşa de iubit, de slăvit şi de puternic*". A conduce sub semnul iubirii, al gloriei şi al cinstirii, a fi puternic prin milostenie: este ceea ce îl aşteaptă pe erou.

Ceea ce îi lipseşte însă fiului, tânăr neexperimentat, lipsit de intuiţii supranaturale, şi ceea. ce nu se poate căpăta decât prin experienţă, este *cunoaşterea de oameni*, capacitatea de a vedea dincolo de aparenţa acestora, puterea *de a cântări cu drept echilibru ceea ce e sinceritate şi ceea ce e prefăcătorie în faptele, în înfăţişarea, în vorbele celorlalţi*. Inocenţa şi credulitatea nu sunt defecte, ci doar caracteristici ale tânărului neexperimentat. Spre a deveni împărat, el trebuie să treacă mai multe probe şi să dovedească o serie de calităţi, între care distingerea adevărului dincolo de aparenţe este una importantă.

[71] Eroul, trecând cu bine toate probele, se înscrie în codul civilizației țărănești, demonstrând generozitate, bunătate, inteligență, tact, discreție, capacitatea de a întreține o familie, valorificând tradițiile moștenite de la străbuni : hainele, armele și calul tatălui său.

Dovezi ale naivităţii sunt în scena întâlnirii cu Sfânta Duminică, sub chipul unei bătrâne cerşetoare, în alegerea calului năzdrăvan şi, dincolo de spaţiul protector al casei părinteşti, în întâlnirea cu Spânul şi în scena coborârii în fântână, când feciorul de crai îşi pierde însemnele originii, i se schimbă numele şi identitatea, devine rob - punctul cel mai de jos în care 1-a adus lipsa de experienţă.

În acest scenariu iniţiatic, eroul naiv are de învăţat de la mai mulţi „pedagogi", pe care îi întâlneşte la începutul drumului său: ***pedagogul bun*** - Sfânta Duminică, ***pedagogul rău*** - Spânul, ***pedagogul rezervat***, care intervine doar în cazuri speciale - calul. Apariţia acestor iniţiatori pune în lumină, pe lângă **naivitatea** personajului, alte trăsături morale latente ale acestuia: **bunătatea, onestitatea** şi **prietenia.** Eroul de basm fiind o întruchipare a binelui, iar Harap-Alb un erou atipic, lipsit de însuşiri supranaturale şi de atitudine războinică, aceste trăsături morale sunt atuurile sale în confruntarea cu răul, pentru că datorită lor intervin ajutoarele cu puteri supranaturale.

După ce se desparte de **tatăl său**, care **îi dă sfatul de a se feri *de omul roş, iară mai ales de cel spân..., că sunt foarte şugubeţi* (interdicţia),** crăişorul se rătăceşte în **pădurea-labirint,** dovedind astfel că mai are multe de învăţat. Apoi îşi ia drept călăuză un spân **(încălcarea interdicţiei),** care i se arată de trei ori sub diferite înfăţişări, acest fapt conducându-1 la naiva concluzie că „*aceasta-i ţara spânilor*". Neştiutor, îi mărturiseşte străinului sfatul tatălui, încât Spânul îi va replica, în scena **supunerii prin vicleşug** de la fântână: „*fecior de om viclean ce te găseşti; tocmai de ceea ce te-ai păzit n-ai scăpat*". **Caracterizarea directă realizată de către narator** în episodul coborârii în fântână surprinde lipsa de experienţă a tânărului, printr-o expresie a vorbirii orale: „*Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potriveşte spânului şi se bagă în fântână*".

Antagonistul (răufăcătorul) îl închide pe tânăr într-o fântână şi îi cere, pentru a-1 lăsa în viaţă, să facă schimb de identitate, să devină robul lui şi să jure *pe ascuţişul paloşului* (sugestie a unui cod al conduitei cavalereşti) să-i dea ascultare întru toate, „*până când va muri şi iar va învia*", condiţionare paradoxală, dar care arată şi calea de eliberare. De asemenea, **Spânul îi dă fiului de crai numele de Harap-Alb**. De remarcat faptul că până în acest moment nu se precizează numele mezinului, pentru că *el nu are o identitate proprie, ci se afirmă doar ca fiu al cuiva*.

Prin urmare, încă de la situaţia iniţială protagonistul şi antagonistul sunt construiţi pe baza unei serii de opoziţii care individualizează binomul *bine - rău* specific basmului: *naiv-viclean, om de onoare - ticălos, om de origine nobilă - om comun, cinstit - necinstit, relaţia dintre neiniţiat şi iniţiator*.

Astfel, nici antagonistul – **spânul[72] (personaj negativ, ce crează antiteza** fundamentală a basmului, dintre bine şi rău**)** - nu este unul tipic, întrucât nici el nu are atribute miraculoase, nefiind un zmeu sau un animal fabulos. Dimpotrivă, construcţia realistă a personajului reflectă concepţia populară despre ***omul rău care este „însemnat"*** **(mesager al forţelor răului:** „*viţa de boz tot răgoz*"**)**: în acest caz, ***lipsit de atributele bărbăţiei***, ceea ce poate motiva psihologic ticăloşia acestuia, întrucât îl supune prin vicleşug pe eroul imatur. El este antieroul care întruchipează *nedreptatea, răutatea, minciuna* – trăsături condamnate în orice basm popular sau cult. În plus, Spânul ***are rolul cel mai important în scenariul iniţierii lui Harap-Alb***, întrucât „răutatea" lui îl pune pe tânăr în situaţia de a-şi dovedi calităţile; este aşadar un „**pedagog rău**". Spânul este **un personaj-instrument**, un mistagog (iniţiator) necesar pentru proiectarea întregului scenariu iniţiatic în care este angajat fiul cel mic al craiului. Spânul reprezintă **fiinţa primară, imperfectă,** nutrind însă ambiţii de mărire şi reuşind, prin şantaj să devină stăpânul lui Harap-Alb. Acestă trebuie însă să desăvârşească, prin asprime şi mascată cruzime, iniţierea protagonistului, e un **personaj-instrument,** pe care calul năzdrăvan l-ar putea suprima oricând cu

[72] Spânul este simbolul răului, este viclean, înfricoşător, agresiv şi violent, având ca principiu de viaţă ideea că „*cea mai mare parte a oamenilor sunt dobitoace care trebuie ţinute în frâu*". Acesta, prin comportament ilustrează proverbul : „*Să te ferească Dumnezeu când devine fecior de împărat*" pentru că devine arogant, dicatatorial, deoarece „*frica păzeşte bostănăria*" sau „*când vezi că mâţa face mazaruri, s-o strângi de coadă până mănâncă mere pădurețe*".

uşurinţă, lucru ce se produce însă numai la sfârşitul basmului, când Spânul şi-a încheiat misiunea iniţatică.

Dacă la început spânul este umil, predispus la sfaturi bune şi la ajutorarea fiului de crai, ce îl avertizează pe erou că străbate pustietăţi nepătrunse, pe care nu le poate răzbi singur, acesta devine un impostor prin vicleşug şi âi fură identitatea eroului. Personaj malefic, spânul are o înfăţişare ce se traduce prin urâţenie fizică şi morală. Vorbele lui au devenit aspre şi neiertătoare. Stilul persuasiv sau poruncitor al scrierii ţine de oralitatea creaţiilor populare, dovadă fiind unele expresii potrivite momentului narativ.

În drumul său, eroul se întâlneşte de trei ori cu omul spân. Acesta face parte din categoria personajelor **opozante,** şi este construit pe o **schemă realistă,** întruchipând imaginea răului. Prima dată, feciorul ţine cont de sfatul tatălui său şi refuză oferta Spânului de a-i fi călăuză. A doua oară, Spânul are altă înfăţişare, eroul nu-l recunoaşte. A treia oară însă, cu vocea şi veşmintele schimbate, Spânul apare şi îşi oferă sprijinul într-un moment de cumpănă. Fiul nu îl recunoaşte nici acum, este încă orbit de aparenţe, şi în cele din urmă acceptă, încălcând interdicţia tatălui. Spânul însuşi are rolul său important în **iniţierea** feciorului, după cum îi spune calul năzdrăvan mai târziu: „*şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte*”.

Spânul, aparent condus, nu de inteligenţă, ci de viclenie şi ură, în loc să-l răpună pe crai, îl fortifică, îl pregăteşte cu adevărat pentru a fi împărat. Spânul îi cere să aducă *salăţi* din Grădina Ursului (**animal htonian**), pielea cu pietrele preţioase din Pădurea Cerbului (**fiinţă solară**) şi pe fata împăratului Roş. În trecerea primelor două probe, Harap-Alb îşi demonstrează **curajul** şi **destoinicia,** ca şi **ascultarea** faţă de Sfânta Duminică, pentru că ea îi dă obiectele magice necesare şi îl sfătuieşte cum să procedeze. Aducerea fetei împăratului Roş presupune trecerea altor probe, unde este sprijinit de adjuvanţi şi donatori. Ca şi în cazul milosteniei faţă de bătrâna cerşetoare, aceste personaje îl ajută în trecerea probelor de la curtea împăratului Roş pentru că mai întâi el şi-a dovedit **generozitatea** şi **îndemânarea** (întâlnirea cu roiul de albine), **bunătatea** şi **curajul** (întâlnirea cu nunta de furnici), **prietenia / spiritul de tovărăşie** (faţă de Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă).[73]

Ultima probă presupune alte serii de probe (supralicitarea triplicării), prin care împăratul Roş tinde să îndepărteze ceata de peţitori (casa înroşită, ospăţul, alegerea macului de nisip), ca şi acelea care o vizează direct pe fată (fuga nocturnă a fetei transformată în pasăre, ghicitul/ motivul dublului, proba impusă de fată: aducerea a *trei smicele de măr şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete)*. Pentru erou, aducerea fetei împăratului Roş la Spân este cea mai dificilă încercare, pentru că pe drum se îndrăgosteşte de ea; dar fiind **onest, îşi respectă jurământul** făcut şi nu-i mărturiseşte adevărata sa identitate. Fata, „*o farmazoană*” (are puteri supranaturale), cunoaşte însă adevărul şi îl demască pe apân, care îl acuză pe Harap-Alb că ar fi divulgat secretul, şi îi taie capul. În felul acesta îl dezleagă de jurământ, semn că iniţierea este încheiată, iar rolul Spânului ia sfârşit. Calul este acela care distruge întruchiparea răului. Înviat de fată cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal, eroul reintră în posesia paloşului şi primeşte recompensa: pe fata împăratului Roş **şi** împărăţia. Nunta şi schimbarea statutului social (devine împărat) confirmă maturizarea eroului. Petrecerea de nuntă durează o veşnicie, amintind parcă de paradisurile celtice, în care lumea nu moare şi nu îmătrâneşte niciodată.

Trecerea protagonistului prin încercări dificile, ca şi experienţa condiţiei umilitoare de rob la dispoziţia unui stăpân nedrept, conturează sensul didactic al basmului, care este exprimat de Sfânta Duminică: „*Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul*”. „*Povestea lui Harap-Alb***”** este, aşa cum remarcă şi criticul literar George Călinescu, „*un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădeşte sub orice strai şi la orice vârstă*”.

[73] „*Geniul humuleştean este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii, de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii nerostite, slăbiciuni, vicii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţă. (...) Singurele personaje negaative din opera lui sunt acelea care contrazic natura, ca, de exemplu, omul spân şi omul roşl*” (Nicolae Manolescu),

Astfel, Harap-Alb se confruntă cu mai multe tipuri de rău: *neputința* omului de a săvârși fapte eroice, de a stăpâni timpul și spațiul, fiind nevoit să apeleze la calul nîzdrăvan, la furnică, la albină, la tovarășii miraculoși; *viclenia* lumii, reprezentată de omul spân; *lupta cu forțele naturii*, cu ursul, cu cerbul, chiar şi cu *demonia* împăratului Roș, care îl supune pe erou la nenumărate încercări.

Drumul iniţierii fiului este o călătorie înspre sine. Pentru a-şi desăvârşi destinul, el trebuie să treacă mai întâi proba bunătăţii, sub forma milosteniei. Celelalte calităţi sau însuşiri se pot dobândi, însă bunătatea este înnăscută. Bătrâna „cerşetoare" îi dezvăluie de la început care îi va fi destinul: „[...] *ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe faţa pământului, aşa de iubit, de slăvit şi de puternic*", adică a conduce sub semnul iubirii, al gloriei şi al cinstirii, a fi puternic prin milostenie.

Eroul basmului contrazice într-o oarecare măsură aşteptările cititorului de basme, întrucât **nu are puteri supranaturale** şi **nici însuşiri excepţionale** (vitejie, dârzenie, isteţime), asemenea lui Făt-Frumos din basmele populare. El are calităţi şi defecte, sugerate şi de oximoronul din numele său.

Evoluţia eroului reflectă concepţia despre lume a scriitorului, prin umanizarea fantasticului. Protagonistul este o întruchipare „*a omului de soi*" (G. Călinescu), care traversează o serie de probe, învaţă din greşeli şi progresează, se maturizează pentru a merita să devină împărat, basmul putând fi astfel considerat un **bildungsroman.**

Aşadar, este evident că specia basmului, prin dimensiunea sa etică, nu urmăreşte să ofere modele abstracte sau greu accesibile. Supranaturalul este, în basm, un mijloc de a face naturalul mai uman. Scriitorul moldovean face din eroul său un reprezentant al spiritului uman în general. Harap-Alb este un erou care excelează prin omenescul său, cu slăbiciunile, dar şi cu vrednicia sa. Harap-Alb este asemenea unei fiinţe umane, fără dimensiuni fabuloase, misterul nefâcând parte din structura sa psihologică. Scriitorul este în mod vădit interesat de oferirea unor valori etice, pe care le ilustrează prin intermediul unui fantastic umanizat. Aşadar, deşi este un personaj de basm, Harap-Alb nu reprezintă tipul lui Făt-Frumos din basmele populare (luptător curajos, înzestrat cu puteri supranaturale), căci evoluţia sa reflectă concepţia despre lume a scriitorului, prin umanizarea fantasticului.

Umanizarea personajului se face prin arta narațiunii, caracterizată prin oralitate și umor: Acest mijloc de caracterizare este reprezentat de registrul stilistic alcătuit din cuvintele și expresiile populare, din numeroasele regionalisme folosite de Harap-Alb. În concluzie, Ion Creangă a ilustrat în opera sa propria experiență de viață, pe care a povestit-o „*sub formă de memorial; a învăluit-o în mit și a sugrumat-o într-o experiență fantastică, valabilă pentru om în genere; și el a luptat cu spânii, cu primejdiile și nevoile, și el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobândit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice*" (Pompiliu Constantinescu).

4.2. Caracterizarea celorlaltor personaje

În lungul şir al probelor prin care trece, eroul este ajutat de diverse personaje cu puteri supranaturale. **Personajele donatoare, iniţiatoare şi adjuvante** cu atribute de fabulos popular (Sfânta Duminică - *fiinţă cu însuşiri supranaturale*, crăiesele furnicilor şi albinelor, calul năzdrăvan - *animale fabuloase antropomorfe şi avimorfe*, cele cinci personaje caricaturale - *personaje himerice cu comportament omenesc* sunt prezentate cu datelele unor oameni, ale unor ţărani care se sfădesc, sunt permanent veseli, drepţi, cinstiţi, loiali în prietenie, totdeauna gata să înfrunte răul, ca un reflex al dragostei de viaţă, al bucuriei de a trăi, de a se manifesta ca fiinţe gânditoare, ca simbol al optimismului robust, popular, al dorinţei şi disponibilităţii nesfârşite de a trăi mereu activi. În relație cu acestea, eroul își cunoaște limitele, calitățile și defectele: *milostenia, munca, îndatorirea ca virtuți consacrate în sistemul etic popular*. Prezenţa personajelor caricaturale la curtea lui Roş Împărat amintește de ritualul peţitului strămoşesc, popular-etnografic prin vorbe de duh, prin *proba perspicacităţii, a intuiţiei prin dragoste* şi prin delimitarea clară dintre cele două tabere: *a peţitorilor* şi *a fetei de peţit*.

Calul este unul dintre personajele confidente cele mai importante, fiind prezent pe parcursul întregii acțiuni, începând cu etapa pregătirilor de drum. El face parte din categoria **animalelor fantastice domestice** și, ca atare, nu poate uimi, cititorul sau ascultătorul basmului așteptându-se, într-un firesc al convenției literare, oricând să apară. Vitze de deplasare a calului este un alt mijloc de acces în lumea mitică, ca în epopeile „*Mahabharata*" și „*Ramayana*". La celți, un echivalent al calului este corbul, care poate să învingă și el timpul și spațiul pentru a ajunge în miticul paradis al femeilor frumoase și tinere. Calul pare că poate deplasa chiar planurile temporale. Nemurirea de care se bucură demonstrează că provine dintr-un loc situat dincolo de timp: calul l-a slujit, în tinerețe, și pe tatăl eroului, ciclurile temporale neafectându-l. Cu el plecat la drum, eroul pierde șirul timpului: zilele se fac una, două, până la patruzeci și nouă, până când lumea, spațiul de fapt, se schimbă, eroul ajungând în cele din urmă într-un codru nepătruns, un labirint din care nu mai poate ieși. Codrul devine astfel un obstacol necesar în basm, un generator de piedici. Personaj **năzdrăvan,** cu calități **antropomorfe** dar şi **avimorfe,** el cumulează funcţiile de iniţiator şi de adjuvant. Calul este un animal fabulos, mijloc ideal al deplasării în basm, confident și sfătuitor de mare preț în același timp. Calul redevine tânăr, se regenerează mâncând jăratic și stăpânește dimensiunile cosmice ale spațiului, purtându-l pe Harap-Alb: „*De la nouri către soare, / Printre lună și luceferi, / Stele mândre lucitoare*". Apariţia sa respectă un anumit tipar: la început e cel mai urât, jigărit şi răpciugos, apoi, după ce mănâncă jar, se transformă într-un cal arătos, **cu puteri supranaturale** - vorbeşte, zboară, deţine cunoştinţe inaccesibile eroului. In descoperirea calului de către erou se poate vedea o probă pregătitoare, căci Harap-Alb îl tratează iniţial cu dispreţ şi cu violenţă. în schimb, calul îi oferă una dintre primele lecţii de viaţă, arătându-i, prin zborul în înaltul cerului, că nimic nu rămâne în viaţă nerăsplătit. În final, calul se substituie pentru o scurtă vreme eroului, când acesta îl deleagă să intre în competiţie cu turturica fetei împăratului Roş, pentru obţinerea apei vii şi a apei moarte. Pe parcursul călătoriei feciorului, calul are rolul confidentului şi nu intervine decât în momente decisive: el are inițiativa la trecerea podului păzit de urs, îl conduce pe Harap-Alb la sfânta Duminică, iar, la sfârşit, are rol justiţiar când îl ucide pe spân. Calul este astfel şi un sfătuitor demn, moralizator în sens superior ce îi arată lui Harap-Alb că un tip de gândire mereu ezitant şi pesimist nu se potrivește unui erou: „*Dac-ar sta cineva să-și facă samă de toate cele, cum chitești dumneata, apoi ar trebui atunci să vezi tot oameni morți pe toate cărările... Nu fi așa de nerăbdător! De unde știi că nu s-or schimba lucrurile în bine și pentru dumneata? Omul e dator să lupte cât a putea cu valurile vieții, căci știi că e o vorbă: Nu aduce anul ce aduce ceasul. Când sunt zile și noroc, treci prin apă și prin foc, și din toate scapi nevătămat. Vorba cântecului: Fă-mă, mamă, cu noroc, / Și măcar m-aruncă-n foc*".

Sfânta Duminică, personaj din mitologică română care păstrează puternice trăsături creştine, bunătate, milostenie, puteri miraculoase, dare de o legătură directă cu divinitatea (în basmele populare apar și Sfânta Vineri, Sfânta Miercuri ș.a.). Nu e de mirare că aceasta are înfățișarea unei femei în vârstă (procesul de erodare a frumuseții este general în desacralizarea mitului), că Dumnezeu umblă pe pământ sub o formă ce nu înspăimântă, dar nici nu provoacă smerenie, fiind un fel de bunic dotat cu puteri ieșite din comun, ce are grijă de fiecare destin în și care nu se abține să facă acte caritabile pentru personajele preferate.

De asemenea, animalele fabuloase - crăiasa furnicilor şi crăiasa albinelor sunt **donatorii,** respectiv **fiinţele himerice - cei cinci tovarăşi**, fac parte din categoria confidenţilor, cu rol de **adjuvanţi.** Cele cinci personaje himerice - **Setilă, Ochilă, Flămânzilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi Gerilă** - sunt personaje cu puteri supranaturale, construite prin îngroşarea câte unei trăsături dominante, în manieră **caricaturală.** Pe lângă aspectul grotesc, monstruos, aceştia reprezintă simboluri ale unor stihii (gerul), ale stărilor fiziologice care au înspăimântat omul în istoria sa (*foamea* și *setea*) sau ale stăpânirii spațiului și timpului. Unele dinre aceste sunt personaje complementare, asociate pe baza unor trăsături sau puteri comune: *Flămânzilă – Setilă*; *Ochilă – Păsări-Lăți-Lungilă*. Aceste personaje se întâlnesc, după cercetarea lui lazăr Șăineanu, în basme răspândite, pe o arie georgrafică mai largă. Chiar în „*Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei*", cules de Petre Ispirescu, se întâlnesc *Flămândul*, *Setosul*, *Ochilă* și *Păsărilă*. Ele nu sunt individualizate, nu au dimensiune psihologică, sunt simple scheme de personificare a caracteristicilor pe care le întrupează: ***foamea, setea, frigul, agerimea***. De exemplu, **Gerilă**,

primul năzdrăvan întâlnit de erou în cale este „*o dihanie de om*”, cu o înfățișare „*de spăriet*”, având „*niște urechi clăpăuge*” și „*buzoaie groase și dăbălăzate*”, care, când sufla promoroacă printre ele, se răsfrângeau „*în sus peste scăfârlia capului*” și „*în jos, de-i acopereau pântecele*”. În el se concentrează una dintre stihiile cosmice, gerul, portretul interior al personajului fiind perceput ca o manifestare neobișnuită a acestei forțe copleșitoare a naturii: „*ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de o palmă*”. Expresie antropică a unui fenomen meteorologic neobișnuit, Gerilă „*așa tremura de tare, de parcă-l zghibuia dracul*”. Mai mult, cu el intră în rezonanță întreaga natură „*toată suflarea și făptura de primprejur*”, încât, într-o imagine hiperbolică, „*vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger*”. Naratorul conchide descrierea printr-o intervenție directă ân discurs: „*Mă rog, foc de ger era, ce să vă spun mai mult*”. **Flămânzilă și Setilă,** personaje complementare, chinuite de abisuri gastronomice niciodată potolite, sunt zugrăviți după aceeași **tehnică a paradoxului, a grotescului și a hipeerbolei**. Dincolo de aspectul său monstruos, de „*namilă de om*”, Flămânzilă este o ființă stihială, însăși „*foamea, sac fără fund*”, fiind una dintre relele cele mai de temut ale omenirii. Portretul lui Setilă, celălalt personaj fabulos, „*fiul secetei*”, „*prăpădenia apelor*”, se constituie prin aceeași invenție paradoxală de detalii: este și el „*o arătare de om*”, cu „*grozav burduhăn și nesățios gâtlej*”, care seacă tot ce înseamnă element acvatic pe fața pământului, iar când vorbește, începe „*a-i țâșni apa pe nări și pe urechi, ca niște lăptoace de mori*”. Al patrulea tovarăș năzdrăvan, **Ochilă,** așezat și el sub semnul monstruosului fizic, este caracterizat prin trei viziuni narative diferite. Mai întâi, naratorul îl prezintă ca „*o schimonositură de om*” cu un singur ochi, „*mare cât o sită*”, cu un paradox vizual care îi și dă marea putere de a sonda infrastructura materiei: „*Când îl deschidea, nu vedea nimica*”, dar, când îl ținea închis, vedea „*și în măruntaiele pământului*”. Descrierea personajului se produce, în al doilea rând, prin autocaracterizare, Ochilă enumerându-și „*ca un smintit*” toate puterile stranii, fabuloase, pe care numai știința modernă le-ar putea explica: la suprafață, lucrurile îi apar „*găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede*”, dar dincolo de ele i se arată o mulțime de „*văzute și nevăzute*”, iarba cum crește, soarele și luna după apus, stelele în mare, în fine, o lume pe dos, în care noțiunile de sus și jos își pierd sensul. Ironia nu lipsește din replica sa, numindu-i pe privitori „*guri căscate*” care nu se mai satură de o așa minunăție. În fine, comicul secvenței, dat de râsul-plânsul înfățișării personajului, se amplifică printr-o enumerație de nume definitorii. Specifică rostirii populare, ritmatică și anecdotică, prin replica lui Harap-Alb: „*Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă... megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați*”. Acesta este un discurs de acceptare în grupul tovarășilor năzdrăvani, mereu întâmpinat de pretendenți cu aceeași formulă cu rol de prolepsă în desfășurarea acțiunii: „*Râzi, tu, Harap-Alb – zise atunci Ochilă (...), dar unde te duci, fără de mine rău are să-ți cadă. Fata Împăratului Roș nu se capătă așa de lesne, cum crezi tu*”. **Păsări-Lăți-Lungilă** domină **dimensiunile terestre și cosmice** ale spațiului: „*când voia, așa se lățea, de cuprindea pământul în brațe*”, iar, în altă împrejurare, „*așa se deșira și lungea de grozav, de ajungea cu mâna la lună, la stele, la soare și cât voia de sus*”. Stăpânind văzduhurile, el este „*ciuma zburătoarelor*”, căci situat tot în sfera grotescului și primitivului monstruos, „*le prindea cu mâna în zbor, le răsucea gâtul cu ciudă și apoi le mânca așa crude, cu pene cu tot*”.

Deplasarea acestui convoi insolit pronit pe drumurile lumii îndepărtate este devastatoare, dar, prin modul în care povestește Creangă, stârnește un râs irespirabil, fiecare dintre tovarășii nîzdrăvani manifestându-se în modul cel mai natural cu putință: Gerilă „*potopea pădurile prin ardere*”; Flămânzilă „*mânca lut și pământ amestecat cu humă, și tot striga că moare de foame*”; Setilă „*sorbea apa de prin bălți și iazuri*”; Ochilă vedea „*Câte-n lună și în stele, / De-ți venea să fuugi de ele*”; Păsări-Lăți-Lungilă „*ademenea zburătoarele – și jumulite-nejumulite, ți le păpa pe rudă, pe sămânță*”. Numai Harap-Alb „*nu aducea nicio supărare*”, dar, privind în jurul său, medita la imaginea „*lumii pe dos*”, astfel încât naratorul trage concluzia: „*Lumea asta pe dos / Toate merg cu capu-n jos; / Puțini suie, mulți coboară. / Unul macină la moară*”. Această maximă confirmă esența comicului, explicată de exemplu de Adrian Marino: „*Explicația interioară a comicului stă în conștiința ascunsă sau declarată a unui ideal contrariat, a unei valori înalte sau minimalizate (...) Intervenția sa semnalează și restabilește, în felul său, ordinea*

universală ameninţată, negarea unei idei absolute". Astfel că autorul alcătuieşte grupului insolit un pitoresc portret colectiv, suprins în mişcare, printr-o formulă mediană reluată cu insistenţă în basm: „*merg ei cât merg, şi într-o târzie vreme ajung la împărăţie...*". Mişcarea în grup, „*tuşeşte*", percepută printr-un umor irepresibil, este rapidă, căci, „*cum ajung odată intră buluc în ogradă*", cu Harap-Alb înainte şi ceilalţi în urmă. Ceata de peţitori este febrilă şi imprevizibilă, mişcându-se în grămadă, „*intrând în bucluc*" la împărăţie ca într-o ogradă din Humuleşti. În acest moment diferenţierea personajelor este minimă, ilustrată numai prin aspectul bizar al chipurilor şi îmbrăcămintei, asemenea lui „*papuc Hogea Hogegarul*", alt personaj caraghios imaginar. La curtea împăratului Roş, eroul rămâne în postura de martor, de cele mai multe ori de moderator al impulsurilor însoţitorilor săi, pe când „*monştrii simpatici*" deţin rolul principal al acţiunii. Revenirea se va face către sfârşitul basmului, când se înfruntă cu Spânul, tovarăşii năzdrăvani dispărând, printr-o simplă despărţire, fără efuziuni, din spaţiul narativ.

Plăcerea zicerii, verva, jovialitatea se reflectă în mijloacele lingvistice de realizare a **umorului,** mai ales în portretizarea celor cinci tovarăşi: *porecle şi apelative caricaturale (Buzilă);* diminutive *(buzişoare,băuturică);* caracterizări pitoreşti (portretul lui Gerilă, Ochilă etc); scene comice precum cearta dintre Gerilă şi ceilalţi, în căsuţa de aramă; expresii populare *(fă-i cu cinstea, să peară ruşinea).*

Aceste personaje groteşti au fost comparate în dese rânduri cu personajele Gargantua şi Pantagruel din opera cu acelaşi nume a lui Francois Rabelais. Personajele himerice sunt caracterizate în aceeaşi manieră stilistică a paradoxului şi a elementului grotesc a „*lumii pe dos*" ca şi eroii rabelaisieni. Mai întâi se aseamănă prin natura lor grotescă a existenţei şi a manifestării lor. Gargantua „*se bălăcea prin noroi, se mânjea pe nas*", „*făcea treaba mică pe ghete şi treaba mare în izmene*", „*lăsa mucul să-i pice în ciorbă*", „*îşi spăla mâinile în hârdăul cu lături*". Astfel că acest motiv al „*lumii pe dos*" este ilustrat prin lungul şir de întâmplări ale personajelor monstruoase prin proverbe, zicători, expresii gnomice populare, fapt regăsit şi în opera lui Rabelais. Însă ce îl individualizează pe Creangă de autorul francez este grotescul jovial, care provoacă un râs senin, reconfortant.

Limbajul naratorului, dominat de oralitate şi umor, face memorabile portretele fizice, cum este **caracterizarea directă** a lui Ochilă, în registrul popular, cu fraze rimate şi ritmate, calambur, diminutiv cu sens ironic: „*Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Păndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi. Mă rog, unu-i Ochilă pe faţa pământului, care vede toate şi pe toţi altfel de cum vede lumea cealaltă; numai pe sine nu se vede cât este de frumuşel. Parcă-i un boţ, chilimboţ, boţit înfrunte cu un ochi, numai să nu fie de deochi!*".

Fata împăratului Roş, o „*farmazoană*" ce apelează la puteri magice la început, devine simbolul feminităţii şi farmecului adolescentin, dornică să se împlinească prin dragoste şi adevăr, după ce ţinuse să-l supună pe cel drag la probe de *perspicacitate, destoinicie* şi *credinţă cavalerească*. Aceasta se dobândeşte, ca în majoritatea basmelor, prin numeroase probe, şase în total, pe care le trec personajele adjuvante şi donatoare: *casa de aramă* încinsă cu un foc unde s-au ars 24 de stânjeni de lemne, răcită prin puteri miraculoase Gerilă; *ospăţul pantagruelic*, în care se întrec Flămânzilă şi Setilă; *alegerea seminţelor de mac din nisip*, în care se angajează Crăiasa furnicilor; *Găsirea fetei de împărat*, ispravă a lui Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă; *identificarea fetei împăratului Roş*, care avea o sosie, un dublu, în care se implică Crăiasa albinelor; *întrecerea calului lui Harap-Alb cu turturica fetei de împărat*, care aduce trei smicele de măr dulce, apă vie şi apă moartă, folosite la învierea din final a eroului. În acest ultim episod, fata împăratului Roş, are rolul de taumaturg, de vindecător, înviindu-l pe Harap-Alb, după ce, prin moarte, acesta se eliberează de jurământul faţă de Spân: „*atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri şi iar îi învie*". În acelaşi timp, ea devine împărătească, înscriindu-se în scenariul general al basmului.

5. Dimensiunea didactic-moralizatoare a basmului

Vorbele calului au un aspect moralizator mai pronunţat. Se vede bine că el ştie mai multe despre Spân, dar lasă faptele să se deruleze aşa cum sunt orânduite de destin, pentru că ele au un anumit rost. În cuprinsul naraţiunii, Creangă introduce câteva ***precepte ale eticii populare***:

a) **Omul trebuie să aibă cultul muncii**. Văzut din această perspectivă, Harap-Alb se caracterizează prin ***hărnicie*** şi toate întâmplările prin care trece eroul sugerează cunoaşterea amănunţită a unor vechi îndeletniciri: vânătoarea, albinăritul, cultura livezilor şi a grădinilor, creşterea cailor.

b) **Succesul în viaţă depinde în mare măsură de valorificarea experienţei generaţiei vârstnice** (sfaturile craiului, poveţele Sfintei Duminici).

6. Tema şi viziunea despre lume

> *Ceea ce caracterizează basmul, ca operă de artă, este o lume cu totul aparte, concepută în coordonatele unui univers fantastic, opusă deci cotidianului, o lume în care voinţa omului nu cunoaşte limite, în care nu există contrarii care să nu poată fi rezolvate. Basmul porneşte de la realitate, dar se desprinde de ea, trecând în suprareal.* (...) *Este o lume opusă realităţii cotidiene nu prin persoonaje şi întâmplări (care pot fi verosimile), ci prin atmosfera ei interioară, prin esenţa ei*. **(Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu)**

Basmul este ca o operă de artă, este o lume cu totul aparte, opusă cotidianului prin: prezenţa miraculosului şi a fabulosului şi prin rolul formulelor tipice, a convenţionalităţii acţiunii. Evocarea lumii ţărăneşti autentice oferă o tentă picturală de fabulos popular, stilizându-o cu mijloacele proprii basmului. Este descrisă înţelepciunea populară, ţărănească asupra lumii prin umor şi ironie. Intrarea şi ieşirea prin formulele iniţiale şi finale din real în fabulos denotă o lume aparte, o lume fantastică sprecifică basmului.

Lumea basmului poate fi definită de fabulos / suprareal şi concepută pe alte coordonate decât acelea ale realităţii cotidiene ce se edifică pornind de la modelul folcloric, caracterizat prin *stereotipie*, prin reactualizarea temelor de circulaţie universală. Particularizarea categoriei fantasticului sub forma fabulosului şi a miraculosului denotă acceptarea existenţei unor legi naturale altele decât cele reale, obiective: miraculosul şi fabulosul faptelor prezentate propun o lume care îşi află explicaţiile în ea însăşi. Supranaturalul nu provoacă reacţii de uimire sau de teamă. Tratarea fabulosului se va face însă în mod realist prin *cultivarea detaliului, individualizarea pesonajelor prin limbaj* şi prin *umor cu caracter didactic*.

Lumea basmului este caracterizată ca drept o lume umanizată, în care voinţa omului nu cunoaşte limite, în care nu există contrarii care să nu poată fi rezolvate. Însăi tema basmului reflectă această iopteză, prin atemopralitate şi aspaţialitate, prin acţiune şi prin traseului iniţiatic, prin relaţia dintre protagonist şi antagonist şi prin reliefarea profilului moral al eorului.

Basmul este *„oglindirea vieţii în moduri fabuloase prin tendinţa hiperbolizantă şi imaginea carnavalescă a lumii*" (George Călinescu), care sub efectul unei culturi populare a râsului conduce la edificarea unei lumi pe dos, „*o adevărată a doua lume, parodie a celei reale*" (Zoe Dumitrescu Buşulenga).[74] Viziunea lumii pe dos este realizată în universul de ficţiune din basmul lui Creangă şi exprimată în monologul lui Ochilă.

Lumea basmului este o lume opusă realităţii cotidine nu prin personaje şi întâmplări (care pot fi verosimile), ci prin **atmosfera ei interioară**, prin esenţa ei ce ilustrează condiţia eroului: prin caracterizarea personajelor se va evidenţia concepţia despre lume a scriitorului, prin umanizarea fantasticului, prin evidenţierea calităţilor morale ale eroului (eroul parcurge o aventură eroică imaginară, cu întâmplări miraculoase pentru dobândirea unor valori morale şi etice). Individualizarea personajelor se realizează prin conturarea unor tipologii umane reductibile

[74] Zoe Dunitrescu Buşulenga, 1951, „*Cuvânt înainte la Ion Creangă. Opere alese*": „*La Creangă ierarhia valorilor morale e dominată de muncă. Hărnicia va fi virtutea cea mai de preţ a eroilor în basme şi povestiri. Alături de hărnicie, se înscrie generozitatea, virtute prin excelenţă populară. Toată tradiţia eticii indică gestul dăruirii ca aparţinând sărmanului, iar pe cel al răpirii, semn al nesaţi- etăţii, ca fiind specific bogatului. Şi în opera lui Creangă, aşezarea aceasta rămâne neclintită. Ivan, ostaşul cel sărac, cu două carboave drept avuţie, le dă cu dragă inimă săracilor de pe pod; de aceea Dumnezeu zice despre el că e bun la inimă şi milostiv. Iar boierul din „Punguţa cu doi bani", cel care avea haznale cu galbeni, se bucură la doi bănuţi ai cocoşului, făcând gestul clasic al răpirii. (Şi e de semnalat faptul că în atitudinea socială a scriitorului pătrund ecouri din concepţia morală a poporului)*".

la o trăsătură dominantă – prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi se ironizează defectele umane (frigurosul, mâncăciosul etc.). Eroii nu sunt numai oameni, ci şi anumite fiinţe himerice. Gruparea personajelor în personaje realiste (din tărâmul de aici) şi fantastice (din tărâmul de dincolo), dar şi la graniţa dintre real şi fantastic (Sfânta Duminică şi fata împăratului Roş), fiinţele neomeneşti din basm au psihologia lor misterioasă (ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni, au calităţi antropomorfe şi avimorfe, cumulează funcţiile de iniţiatori şi de adjuvanţi) sunt carcateristici ale lumii basmului. Când lipsesc aceste fiinţe himerice nu se poate vorbi de un basm. Trecerea de la fantastic la real are funcţie de umanizare, de a da un contur realist subiectului.

Basmul porneşte de la relitate, dar se desprinde de ea, trecând în suprareal. Aceasta este demonstrată prin traseului iniţiatic al eroului: *tratarea fabulosului în mod realist şi trecerea prin umanizare de la realitate în fabulos* (valorificarea tiparului narativ al basmului popular, dar cu elemente de originalitate specifice artei lui Creangă). Stereotipa construcţiei subiectului se face prin acţiuni convenţionale. Simbolismul cifrelor şi a obiectelor magice, a formulelor specifice şi a procedeului triplicării sunt elemente constitutive ale basmului fantastic. Supranaturalul este un mijloc de a umaniza natura. Eroul va învăța să vadă dincolo de aparenţe, de aici rezultând sensul didactic al basmului, acele valori ale umanului care deschid porţile devenirii spirituale.

Pentru Vasile Lovinescu, **lumea din acest basm e o lume primitivă, căzută în haos,** „*regenerată*” virtual de două principii subordonate unul altuia. Legătura este slăbită din cauza dezordinii din afară, iar tămăduitorul ei nu poate fi decât un erou solar, Harap-Alb devenind un fenix, un *Renovator Mundi*, răscumpărătot al unei epoci urgisite. Funcția cosmică a Împăratului Verde se identifică cu *arborele veșnic verde al Lumii*. Masa are un caracter ritualic, euharistic. Calul este Aurul Solar (Bun-Galben-de-Soare în unele basme). Prin zborul lui unește cerul cu pământul.

Oralitatea stilului, plăcerea zicerii, mijloacele lingvistice de realizare a umorului prin caracterizări pitoreşti, prin diminutive, porecle, scene comice şi expresii populare etc. sunt deasemenea elemente ale basmului fantastic. **Simbolurile şi motivele basmului** evidenţiază o lume a fantasticului: simbolul podului, al ursului (simbolul luptătorului), a timpurilor de demult, a vremurilor paradisiace ale omenirii; simbolul calului, al spânului, al castelului ca loc protector în faţa primejdiilor; al pădurii – tărâmul locuit de forţele răului, spaţiul simbolic al rătăcirii, al labirintului: “*Labirintul este structura spaţială în care există un drum spre centru, dar ascuns cu fineţe*” (Mircea Eliade). Pe plan spiritual, labirintul reprezintă „*căutarea centrului spiritual, a credinţei, această căutare fiind legată de rătăciri şi pericole. Ieşirea din labirint este simbolul unei învieri spirituale*” (Ivan Evseev). Simbolul Fântânii este redat prin expresia de „*labirint întunecat*” etc.; „*În plin fabulos dăm de scene de un realism bufon. Gerilă, Ochilă şi celelalte fiinţe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbântată a împăratului Roş, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la ciubotariul din Fălticeni sau ca Smaranda cu copiii şi cu bărbatul...*” (G. Călinescu).

Supranaturalul este înlocuit cu **eticul.** Fiinţele himerice despre care se vorbeşte în citatul dat, nu sunt decât întruchipări ale unor modele de existenţă: *calul ca model al devotamentului, crăiasa albinelor şi crăiasa furnicilor ca modele ale corectitudinii şi ale recunoştinţei*. Personajele adjuvante Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi Ochilă întruchipează *tipologii umane ridiculizate* (frigurosul, gurmandul, beţivul, hoţul, indiscretul), fără a avea o „*psihologie misterioasă*”. În context, defectele lor sunt valorizate, căci datorită „calităţilor” de care dispun aceste personaje, Harap-Alb, eroul lipsit de atribute fabuloase, reuşeşte să treacă de probele la care îl supune împăratul Roş.

Astfel, lumea basmelor este cu totul aparte, o lume supranaturală ce face parte din categoria estetică a **miraculosului /** a **fabulosului.** Convenţia basmului este acceptarea de către cititori (şi personaje) a altor legi ale naturii decât cele ale lumii reale, obiective. Ei acceptă, încă de la început (de la rostirea formulei „*a fost odată*”), supranaturalul ca explicaţie a întâmplărilor incredibile, fără corespondent în lumea reală. Supranaturalul nu provoacă reacţii de uimire sau de teamă. Basmul propune o lume care îşi află explicaţiile în ea însăşi, fapt care duce la inexistenţa acelei ezitări, specifice fantasticului propriu-zis. Lumea plăsmuită se edifică pornind de la

modelul folcloric, caracterizat de stereotipie, reactualizează teme de circulaţie universală, dar le organizează conform viziunii artistice a scriitorului, într-un text narativ mai complex decât al basmelor populare.

Pentru a ilustra lumea basmului „*ceea ce caracterizează basmul, ca operă de artă, este o lume cu totul aparte [...], opusă deci cotidianului*”, ne vom referi la trei aspecte: *la prezenţa miraculosului şi a fabulosului*, *la viziunea despre lume din basm* şi la *rolul formulelor tipice*.

Potrivit **viziunii despre lume** a autorului, **fabulosul este tratat în mod realist** (prin cultivarea detaliului, individualizarea personajelor prin limbaj, umorul etc.), iar realismul clasic dobândeşte o componentă didactică. Basmul are caracter de bildungsroman, întrucât traseul devenirii viitorului împărat este presărat mai curând cu probe ale calităţilor morale decât cu probe ale curajului. Harap-Alb îşi dovedeşte *vrednicia* în situaţii primejdioase, pentru a-şi împlini destinul anunţat de Sfânta Duminică la începutul basmului: „*ai sa ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe faţa pământului, aşa de iubit, de slăvit şi de puternic*”. A conduce sub semnul iubirii, al gloriei şi al cinstirii, a fi puternic prin milostenie este comportamentul împăratului luminat, în viziunea autorului.

În primul rând, cu privire la construcţia subiectului şi la compoziţie, în basm eroul parcurge o aventură eroică imaginară, cu întâmplări **miraculoase,** de fapt un drum al maturizării, pentru dobândirea unor valori morale şi etice. Modelul structural al basmului/ tiparul narativ este dominat de stereotipie, implicând o serie de **acţiuni convenţionale (funcţii, situaţii-tip)** dispuse în perechi opoziţionale (interdicţie/ încălcarea interdicţiei, încercări/ trecerea încercărilor, luptă/ victorie etc.) sau în structuri ternare (succesiuni stereotipe de acţiuni progresive, cum sunt cele trei probe).

În basm, sunt prezente **clişeele compoziţionale/ formulele tipice** plasate în **incipit şi** la **final. Formula iniţială: „***amu cică era odată*” şi **formula finală: „***Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo be şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă*” sunt **convenţii** care marchează simetric **intrarea şi ieşirea din fabulos,** avertizându-1 pe cititor. **Formula finală** include o reflecţie asupra realităţii sociale, alta decât aceea a basmului, şi, în formă rimată, o comparaţie de un umor amar între cele două lumi - a fabulosului şi a realului. Creangă utilizează de asemenea procedeul **triplicării** (triplarea sistematică a situaţiilor ce compun schema logică a naraţiunii), şi **supralicitează procedeul de tehnică narativă specific basmului popular**: a treia probă (aducerea fetei) conţine alte încercări impuse de împăratul Roş şi chiar de fată. Astfel că eroul nu are de trecut doar trei probe, ci mai multe serii de probe, potrivit avertismentului dat de tată: „*să te fereşti de omul roş, iar mai ales de omul spân, cât îi putea, să n-ai de-a face cu dânşii că sunt foarte şugubeţi*”.

Lumea basmului este caracterizată de autorii afirmaţiei date drept „*o lume în care voinţa omului nu cunoaşte limite, în care nu există contrarii care să nu poată fi rezolvate*”. **Situaţia iniţială (expoziţiunea)** presupune o stare de **echilibru:** un crai avea trei feciori, iar în alt capăt de lume, un frate mai mare, Verde-Împărat, avea doar fete. **Tulburarea echilibrului (intriga)** are drept cauză **o lipsă** relevată de scrisoarea lui Verde-împărat: absenţa moştenitorului pe linie masculină **(motivul împăratului fără urmaşi).** Craiul este rugat de fratele său să i-1 trimită „*pe cel mai vrednic dintre nepoţi, ca să-l lase împărat în locul său, după moartea sa*”.

Faptul că lumea basmului este „*o lume opusă realităţii cotidiene nu prin personaje şi întâmplări (care pot fi verosimile), ci prin atmosfera ei interioară, prin esenţa ei*” se ilustrează mai întâi prin **condiţia eroului**. Protagonistul însumează o serie de calităţi umane excepţionale, însă nu are capacităţi supraumane, e construit mai degrabă pe o **schemă realistă.** Are însă un cal **năzdrăvan,** este sprijinit de personaje **iniţiatoare** şi **adjuvante,** unele **fabuloase** şi **groteşti,** toate având **însuşiri supranaturale.** Este ajutat de obiecte miraculoase (aripile crăieselor, smicelele de măr, apa vie, apa moartă). Luptă cu **forţe ale răului** şi în final este ucis, dar reînvie cu ajutorul unor obiecte şi al unor descântece magice. Prezenţa acestor personaje „himerice”, cum le numeşte G. Călinescu, contribuie la *atmosfera interioară* opusă realităţii cotidiene. Criticul consideră prezenţa lor definitorie pentru basm: „*Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de-a face cu basmul*” ***(Estetica basmului)***. **Portretele celor cinci tovarăşi,** Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă, se realizează prin hiperbolizarea unei

trăsături fizice, dar dincolo de aspectul lor înfricoşător, se ascund calităţi umane precum generozitatea şi prietenia. **Caracterizarea directă** a lui Ochilă se realizează în registrul popular, oral, cu fraze rimate şi ritmate, de un efect comic evident: „*Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi. Mă rog, unu-i Ochilă pe faţa pământului, care vede toate şi pe toţi altfel de cum vede lumea vealaltă; numai pe sine nu se vede cât este de frumuşel. Parcă-i un boţ, chilimboţ, boţit înfrunte cu un ochi, numai să nu fie de deochi!*".

Viziunea lumii pe dos, realizată în universul de ficţiune din basmul lui Creangă, este exprimată în monologul lui Ochilă, gigantul tovarăş al eroului: „*...deasupra capului meu văd o mulţime nenumărată de văzute şi nevăzute; văd iarba cum creşte din pământ; ...copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus şi oamenii umblând cu capul între umere...*".

Relaţia dintre realitate şi suprareal relevată în afirmaţia: „*Basmul porneşte de la realitate, dar se desprinde de ea, trecând în suprareal*" poate fi demonstrată pe baza evoluţiei protagonistului. În basmul lui Creangă, datorită viziunii despre lume a autorului, **fabulosul este tratat în mod realist** (prin cultivarea detaliului, individualizarea personajelor prin limbaj, umorul etc.). Ceea ce este previzibil şi stereotip în basme are ca sursă **fantasticul.** Invers, trecerea de la **fantastic** la real are funcţie de umanizare, de a da contur realist subiectului. Acţiunile şi personajele dobândesc individualitate, prin abundenţa detaliilor, prin notarea mişcărilor, a gesturilor, în acest basm conceput ca un mic roman de aventuri. Călătoria şi evoluţia **protagonistului** de la naivitate la maturitate încadrează textul la bildungsroman. Schema iniţierii presupune un traseu al devenirii de sine şi se realizează prin actualizarea unor trăsături umane şi supraumane în confruntarea cu un factor perturbator. Traseul devenirii coincide cu modificarea statutului social al eroului, dar şi cu modificarea statutului său spiritual.

Eroul e construit mai degrabă pe o **schemă realistă,** neavând capacităţi supraumane, dar are în sprijinul său personaje sau obiecte cu puteri miraculoase. Ca în orice basm, eroul luptă pentru impunerea unor valori morale şi etice (corectitudine, onoare, milostivire etc.). Creangă proiectează în eroul basmului concepţia sa despre conducătorul luminat. Sensul didactic al basmului este exprimat de Sfânta Duminică: „*Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul*". O notă distinctivă a basmului cult este modul în care autorul îşi construieşte personajul. In basmele populare, de obicei, personajul face dovada unor trăsături supranaturale în probele pe care le trece. Harap-Alb nu dispune de astfel de calităţi. El trece de încercările la care este supus numai datorită personajelor adjuvante. Calitatea sa esenţială este bunătatea. Este evident că specia basmului, prin dimensiunea sa etică, nu urmăreşte să ofere modele abstracte sau greu accesibile. Supranaturalul este, în basm, un mijloc de a umaniza natura.

În concluzie, basmul cult ***Povestea lui Harap-Alb*** de Ion Creangă, valorifică tiparul narativ al basmului popular, dar elementele stereotipe se reorganizează conform viziunii artistice a autorului, cu elementele specifice artei sale narative (stil, limbaj). Pornind de la date ale realului, acţiunea se desfăşoară într-un univers fantastic, într-un spaţiu convenţional. Având modelul în epica populară, **basmul cult** este o specie narativă amplă, o naraţiune pluriepisodică, cu numeroase personaje purtătoare ale unor valori simbolice. Acţiunea basmului implică prezenţa fabulosului (elemente supranaturale) şi stereotipia construcţiei subiectului prin acţiuni convenţionale. Reperele temporale şi spaţiale sunt nedeterminate. Conflictul dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui. Personajele polarizează în jurul celor două atitudini. Protagonistul parcurge un drum al maturizării, iar celelalte personaje îndeplinesc o serie de funcţii (antagonistul, ajutoarele, donatorii) în raport cu acesta. În basm sunt prezente cifrele şi obiectele magice, formulele specifice, procedeul triplicării. Supranaturalul este, în basm, un mijloc de a umaniza natura. Specific basmului cult este modul în care **se individualizează personajele.** Cu excepţia eroului, care este văzut în evoluţie, celelalte personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură dominantă. Deşi au însuşiri supranaturale şi au rolul de ajutoare, prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului sunt ironizate defecte umane (frigurosul, mâncaciosul etc). Aspectul lor grotesc ascunde bunătatea şi prietenia. împăratul Roş şi Spânul sunt răi şi vicleni, neavând puteri miraculoase, ci doar rolul de a-l pune pe erou în situaţii dificile,

care necesită apelul la ajutoare care au asemenea puteri: Sfânta Duminică (înţeleaptă) şi calul (prieten), care au şi calitatea de sfătuitori. Se observă că personajele aflate în conflict (eroul şi antagoniştii) sunt lipsite de puteri supranaturale, dar reprezintă însuşiri umane opuse, hiperbolizate: bunătatea (cu manifestările ei: milostenia, generozitatea, ajutorarea celorlalţi) şi răutatea (viclenia, dorinţa de răzbunare, asumarea falsei identităţi). **Sensul didactic** al basmului, care este exprimat de Sfânta Duminică: „*Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul*”, concentrează viziunea despre lume a scriitorului cu privire la faptul că „*omul de soi bun se vădeşte sub orice strai şi la orice vârstă*” (G. Călinescu) şi cu privire la calităţile necesare unui conducător luminat. De aceea, traseul maturizării lui Harap-Alb este marcat de intervenţia mai multor iniţiatori: pedagogul bun (Sfânta Duminică - personaj donator şi ajutor al eroului), pedagogul rău (Spânul - antagonistul) şi pedagogul rezervat (calul - ajutorul eroului), care intervine doar în momente dificile, în rest comportându-se ca un confident.

În basmul lui Creangă, datorită **viziunii despre lume** a autorului, **fabulosul este tratat în mod realist** (prin cultivarea detaliului, individualizarea personajelor prin limbaj, umor etc). Ceea ce este previzibil şi stereotip în basme are ca sursă **fantasticul.** Invers, trecerea de la fantastic la real are funcţie de umanizare, de a da contur realist subiectului.

Călătoria şi evoluţia **protagonistului** de la naivitate la maturitate încadrează textul la bildungsroman. Schema iniţierii presupune un traseu al devenirii de sine şi se realizează prin actualizarea unor trăsături umane şi supraumane în confruntarea cu un factor perturbator. Traseul devenirii coincide cu modificarea statutului social al eroului, dar şi cu modificarea statutului său spiritual. Eroul e construit mai degrabă pe o **schemă realistă,** neavând capacităţi supraumane, dar are în sprijinul său personaje sau obiecte cu puteri miraculoase. Ca în orice basm, eroul luptă pentru impunerea unor valori morale şi etice (corectitudine, onoare, milostivire etc.). Creangă proiectează asupra eroului concepţia sa despre calităţile necesare unui conducător luminat.

Povestea lui Harap - Alb este un basm cult având ca particularităţi: reflectarea viziunii despre lume a scriitorului, umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor, umorul şi specificul limbajului. însă, asemenea basmului popular, pune în evidenţă idealul de dreptate şi de adevăr, fiind „*o oglindire... a vieţii în moduri fabuloase*” (G. Călinescu).

7. Oralitatea stilului. Originalitatea operei: teatralitatea şi umorul

O particularitate evidentă a artei narative a lui Ion Creangă constă în **tehnica orală a povestirii**.[75] Exprimarea este vie şi autentică, fraza, bogată în verbe, devine puternic evocatoare. „*Pentru a ilustra oralitatea lui Creangă, analizei i se impun mai întâi formele graiului viu (...). Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulaţia enormă care face din Oşlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăţi-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua şi Pantagruel, dar şi prin oralitatea stilului, care-l determină şi pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeea şi asonanta şi să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte*”. **(G. Călinescu)**

Oralitatea devine, în acest context, componenta stilistică fundamentală a prozei lui Creangă. „*Acestui scop suprem îi sunt subsumate cele mai multe dintre procedeele artei sale. Comunicarea cititorului cu marele humuleştean beneficiază, prin aceasta, de un spor de autenticitate, în stare să creeze iluzia unui colocviu intim, dincolo de vreme*” **(Gh. I. Tohăneanu)** Arta narațiunii se conturează astfel cu totul aparte în proza lui Ion Creangă prin ritmul rapid al

[75] A se vedea G.I. TOHĂNEANU, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Ed. Științifică București, 1969, p. 11: „*Componenta stilistică fundamentală a prozei lui Creangă este, fără îndoială*, oralitatea. *Scriitorului îi sunt mai dragi vorbele rostite decât cuvintele scrise. El nu râvnește decât la gloria modestă a* povestitorului. (...) *Ca și alți mari prozatori artiști – Ca Flaubert, bunăoară – Creangă se asculta piovestind, și numai după aceea așternea cuvintele pe hârtie. Aspectul scris al narațiunii este defapt vocea auzită, dincolo de existența sa fizică. De aici rezultă iluzia unui colocviu intim, dincolo de vreme. Creangă scrie, așadar, ca să fie ascultat, iar textul prozei sale are nevoie de suflare caldă și de mlădierile vii ale graiului pentru ca să prindă strălucire și să-și dezvăluie pe deplin tâlcul*”.

povestirii, fără digresiuni suplimentare, prin dialogul dramatizat, prin umorul debordant realizat cu jovialitate, prin oralitatea stilului, dată mai ales de erudiția sa paremiologică.

Limbajul[76] naratorului şi al personajelor cuprinde ***termeni şi expresii populare, regionalisme fonetice sau lexicale, ziceri tipice / erudiția paremiologică*** (frecvenţa proverbelor, a zicătorilor introduse în text prin expresia *vorba ceea*).[77] De exemplu, în vorbele craiului abundă expresiile paremiologice (proverbe, zicători, aforisme), dovadă de înțelepciune şi maturitate.

> „*Zicerile tipice sunt la Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abundent, folosind foemele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune ale oamenilor săi din Humuleștti și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de culoare și humor, a încetat de a mai fi o ficțiune spontană și inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. (...) Orală este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări, fără alt scop decât cel artistic al defilării lor cu atâtea fizionomii variate*”.[78]

Caracterul popular al operei lui Ion Creangă este redat în lexic, fonetism, gramatică şi stil prin contactul direct cu realităţile lingvistice populare: folosirea cuvintelor celor mai expresive şi autentice. O**ralitatea denotă și relieful plastic, spontaneitatea, dinamismul şi cadenţa ritmică – caracteristică a artei narative a scriitorului. Comentarea varietăţii stilistice a elementelor narative şi tehnicilor compoziţionale prin care se realizează oralitatea prozei lui Creangă** redă *construcția ca un edificiu stilistico-narativ nepieritor*. „*Alimentat din vorbirea poporului, stilul lui Creangă își manifestă calitatea lui orală. Scriitorul este întotdeauna în Creangă un om care vorbește și narațiunea sa nu s-a depărtat niciodată de funcțiunea ei primitivă, aceea de a desfăta un grup de oameni prezenți cu care te leagă o comunitate de tradiții*”. (Tudor Vianu, *Studii de literatură română*) Basmul se evidențiază astfel prin realismul său. Autorul cultivă detaliul, pitorescul, prezentând obiceiuri, întâmplări, oameni adevărați pe care i-a cunoscut: „*Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român sau mai simplu: e poporul român însuși surprins într-un moment de genială expansiune*” (G. Călinescu) **Erudiția paremiologică este redată prin precizarea elementelor ale omogenității stilistice a scrisului lui Ion Creangă**[79]

---

[76] „*Limba lui Creangă este sufletul povestitorului, în măsura în care şi acesta se aşază ca vorbitor în mijlocul ascultătorilor, şi totodată sufletul eroilor săi. Naraţiunea are două realităţi concentrice; întâi pe aceea a povestitorului, care stârneşte hazul şi mulţumirea prin chiar prezenţa lui, cum se întâmplă cu actorul şi cu oratorul, apoi pe aceea a lumii din naraţiune. Aceste două realităţi nu se pot însă desface. O poveste nespusă de cineva e un scenariu de commedia dell'arte nejucat. Limba este modul de expresie al lui Creangă şi al eroilor săi, şi nu trebuie niciodată considerată ca o frumuseţe pur formală, fiindcă atunci ar deveni o simplă convenţie stilistică, fără putere de reprezentare*” (George Călinescu, 1966).

[77] ***, 2005, „*Limba și literatura română. Manula pentru clasa a X-a*”: „*Creangă folosește proverbe și zicători care, deși nu sunt rostite în versuri, sunt hazlii: ,,apără-mă de găini, că de câini nu mă tem”, ,,când nu sunt ochi negri săruți și albaștri”, „cine poate oase roade, cine nu nici carne moale ”,,fiecare pentru sine croitor de pâine în roman („Amintiri din copilărie”), proverbele și zicătorile sunt prezente la tot pasul. Ion Creangă este socotit drept unul dintre cei mai mari scriitori ai poporului nostru. Mihail Sadoveanu îl situează pe Creangă alături de Ion Neculce, ca pe înaintașul și învățătorul său. Critica literară l-a situat pe Creangă printre marii umoriști ai lumii, umorul fiind o notă importantă a creației sale. El e un scriitor profund original datorită umorului său țărănesc. Arta de povestitor trebuie cautată în stilul oral al exprimării sale, stil încărcat cu expresiile înțelepciunii populare. Prin arta sa originală. Creangă e un clasic al literaturii române, dar și un umorist printre umoriștii lumii, ,,cu valoare universală, dacă prin universalitate înțelegem expresia cea mai înaltă a originalității naționale a unui scriitor”. Critica literară l-a situat pe Creangă printre marii umoriști ai lumii, umorul fiind o notă importantă a creației sale. El e un scriitor profund original datorită umorului sau țărănesc. Arta de povestitor trebuie căutată în stilul oral al exprimării sale, stil încărcat cu expresiile înțelepciunii populare*”.

[78] A se vedea Tudor VIANU, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 150-156.

[79] Iorgu IORDAN, 1970, „*Introducere la Ion Creangă. Opere. I*”: „*Trăsătura cea mai caracteristică a povestitorului popular este oralitatea: tot ce spune el poartă pecetea stilului vorbit, prin nimic esențial*

prin **abundenţa notării onomatopeice**, prin **folosirea exclamaţiei şi a interjecţiilor** spre a întări impresia de spontaneitate şi de a potenţa fabulosul, miraculosul existenţial, prin **întărirea expresivităţii comunicării** prin dimensionarea spaţiului, a timpului, a întâmplărilor şi caracteristicilor eroilor prin **procedeul repetiţiei** care capătă transfigurări rafinate, prin **prezenţa elipsei** („*Atunci bucuria albinelor, se lasă jos cu toatele şi se adună ciotcă în pălărie*”; „*Ți când colo cine era? Harap-Alb venea în pasul calului*”; „*Mai merge el cât merge și, când, la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om*”), **prin frecvenţa deosebită a comparaţiei** („*...răcni el ca un zmintit*”; „*se repede ca prin foc...ca un câine turbat... ca fulgerul*”; „*gura spânului merge ca pupăza iar fetele împăratului îl privesc cum privește câinele pe mâță, fiindu-le drag ca sarea-n cochi*”; uniul dintre monștri vorbește „*ca o moară hodorogită*”, iar altul are în frunte „*numai un ochi, cât o sită*”; turturica „*se răpede ca prin foc și ia trei smicele de măr dulce*”) **şi a metaforelor** („*Acesta-i vestitul Păsări-Lăți-Lungilă, fiul săgetătorului și nepotul arcașului, brâul pământului și scara cerului, ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor*”), **prin crearea înţelesului figurat prin exspresiile idiomatice** („*a da în mintea copiilor*”; „*pe apa Sâmbetei*”; „*a face purici*”; însoțitorii lui Harap-Alb hotărăsc să-i facă ciudă spânului: „*ca să-i punem venin la inimă*”; Flămânzilă este „*ca un sac fără fund*”; Împăratul Roș „*își pune boii în cârd cu dracul*” și vorbește alaiului oaspeților „*cam cu jumătate de gură*”; pe fata împăratului care, prin iscusința ei, încercase „*să le tragă butucul*”, Harap-Alb „*o prăpădea din ochi, de dragă ce-i era*”), **prin inserarea predilectă a zicalelor şi proverbelor populare** sau create de autor („*Vorba ceea: fală goală, traistă ușoară*”; „*Omul sfințește locul*”; „*Arde focu-n paie ude*”; „*La unul fără sunet trebuie unul fără lege*”), **prin citarea unor fragmente de cântec popular sau ritmarea unor propoziţii şi fraze** („*Stăpâne, ține-te bine pe mine, c-am să zbor lin ca vântul, să cutreierăm pământul, pe de-asupra norilor, peste vârful munților, peste apa mărilor*”; „*Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă*”; „*Se opresc cu toți-n cale, / Se opresc și zic cu jale : / „— Harap-Alb, mergi sănătos ! / De-am fost răi, tu ni-i ierta, / Căci și răul câteodată prinde bine la ceva. / Harap-Alb le mulțumește / Și-apoi pleacă liniștit / Fața vesel zâmbește / Luna-n ceriu au asfințit, / Dar în pieptul lor răsare... / — ce răsare ? Ia un dor / soare mândru, luminos / și în sine arzătoriu, / ce se naște din scânteie / unui ochi fărmăcătoriu*”); **prin utilizarea unor terminologii populare pentru a exprima momentul acţiunii** („*Se culcă odată cu găinile*”; „*se sculă cu noaptea-n cap*”) **sau durata acţiunii** („*cât ai bate din palme*”; „*merge el cât merge*”; „*se duce și se tot duce*”; „*cum scapă cum se duc*”); **prin identificarea şi multiplicarea caracteristicilor personajelor prin sinonimie**. Cu multă abilitate şi expresivitate, Creangă dă personajelor fantastice o identitate comună, în pofida atîtor elemente de diversificare: Gerilă este „*o dihanie de om*”, Flămânzilă „*o namilă de om*”, Setilă „*o arătare de om*”, Ochilă „*o schimonositură de om*”, iar Păsărilă „*o pocitanie de om*” — pe toţi caracterizându-i, de fapt aceeaşi diformitate şi enormitate fizică. Apariţiile lor stârnesc reacţii exprimate tot prin sinonimie („*drăcărie*”, „*minunăţie*”, „*bâzdâganie*”) iar caracteristicile vieţuitoarelor sunt marcate de acelaşi procedeu (calul care se îndreaptă spre tava cu jăratec este o „*răpciugă*”, „*ghijoacă*”, „*slăbătură*”, „*gloabă*”, „*smârţog*", „*dârloagă*”, „*grebănos*”, „*dupuros*”, „*de-i numeri coastele*” etc. Însuşi antroponimul „Harap-Alb” are semnificaţii desorginte populară, reprezentând şi un important element social-realist al basmului: semnifică starea de robie (proprie „harapilor”, a robilor adică) în care spânul îl aduce pe feciorul ele împărat, dîndu-i şi un nume care să marcheze supunerea şi umilinţa.

---

deosebit de vorbirea curentă, expresie vie, spontană, naturală a gândirii şi simţirii noastre. Vorbirea omenească este, de fapt, convorbire, căci presupune existenţa a doi conlocutori, fiecare, rând pe rând, vorbitor şi ascultător. Aceasta înseamnă întrebare şi răspuns, afirmaţie şi aprobare sau dezaprobare a celor afirmate etc., adică, mai pe scurt, dialog. Deprinderea de a avea în faţă un partener duce la folosirea dialogului şi în cazul când situaţia obiectivă nu implică prezenţa unui partener. în această ipoteză vorbitorul se dedublează oarecum, în sensul că joacă rolul ambilor conlocutori, adresându-se sie însuşi, sau îşi închipuie un partener cu care poate sta, deci, de vorbă. Creangă se identifică perfect din acest punct de vedere cu un povestitor popular. Deşi scrie, el are mereu în faţă nu pe viitorul său cititor, ci pe un ascultător, imaginar şi totuşi foarte real, căruia i se adresează necontenit şi de la care primeşte sugestii, îndemnuri, sfaturi etc., cu un efect asupra felului cum îşi duce mai departe povestirea”.

Întărirea expresivităţii comunicării, dimensionarea spaţiului, timpului,, întâmplărilor şi caracteristicilor eroilor prin *repetiţie*: „*Vai de mine şi de mine, Harap-Alb, zise Sfânta Duminică, parcă nu te-aş fi crezut aşa de slab de înger*” ; „*Râzi, tu, râzi, Harap-Alb, dar unde mergi fără de mine n-ai să poţi face nimica*”, „*Amu, Harap-Alb şi cu ai săi mai merg ei cît mai merg, şi într-o târzie vreme ajung la împărăţie*”. **Procedeul repetiţiei** capătă transfigurări rafinate, ca în acest monolog al lui Ochilă : „*Iaca, începu ei (Ochilă) a răcni ca un zmintit: toate lucrurile mi se arată găurite ca sitişca şi străvezii ca apa cea limpede. Deasupra capului meu* văd o *mulţime nenumărată de văzute şi nevăzute: văd iarba cum creşte din pământ; văd cum se rostogoleşte soarele după deal, luna şi stelele cufundate în mare, copacii cu vîrful în jos, vitele eu picioarele în sus şi oamenii umblând cu capul între umeri ; văd, în sfârşit ceea ce n-aş mai dori să vadă nimene, pentru a-şi osteni vederea: văd nişte guri căscate uitîndu-se la mine, şi nu-mi pot da seama de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de... frumuseţe-vă!*”;

Deasemenea, sunt evidențiate și procedeele gramaticale frecvent folosite prin **repetarea subiectului** („*vede el bine Harap-Alb*”; „*vă vor ieşi ele toate acestea pe nas*”; „*suspină ea, Moartea*”), **prin folosirea formei neaccentuate a pronumelui personal de persoana I şi a II-a (a dativului etic)** spre a da impresia de participare, de acţiune („*nu te-am știut că-mi eşti de-aceştia*”; „*mi ți-o vede și dă de știre lui Păsărilă*”; „*pui de viperă ce mi-ai fost*”; „*cât mi ți-l gliganul*”; „*mi ți-l înşfăcă cu dinții de cap*”); ***prin frecvenţa superlativului*** („*un ger de crăpa pietrele*”; „*foc de ger*”); **prin predilecţia pentru prezentul dramatic şi prezentul istoric al acţiunii** („*şi merg ei şi merg, cale lungă să le-ajungă şi într-o târzie vreme ajung la împărăţie*”), **prin sporirea dinamicii şi tensiunii prin acumulare de verbe ce sugerează viteza de acţiune ca şi cea a agerimii personajelor prin adverbe** ca „*răpede*”, „*iute*”, „*îndată*”, „*pe dată*”, „*pe loc*”, „*de grabă*”, „*într-o clipă*” („*se duce răpede*”; „*iute se-ntoarnă-napoi*”; „*ş-odată chemă Spânul pe Harap-Alb*”, „*deodată se aud glasuri*” etc.); **prin augmentarea diminutivelor în scopuri ironice** („*Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzişoarele sale iscusite*”), **prin redarea stilistică a superlativului absolut prin lungirea sunetelor** („*Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iar eu să crap de frig. Buuuună treabă!*”), **prin adjective cu sau fără grade de comparație** („*bunătatea cea nemaipomenită*”; „*milostivirea cea neauzită*”), **prin verbe** („*Să ne dați cât se poate mai multă mâncărică*”), **prin derivate cu sufixe** („*de-i izburi, bine-bine*”; „*altă minunăție și mai minunată*”; „*cu spânul am dus-o cum am dus-o, câne-câneşte*”), **prin expresii idiomatice** (erau „*rupți în coș de foame și sete*”; dormea „*de puteai să tai lemnele pe dânsul*”), **prin comparaţii** („*roşu cum îi gotca*”; „*boboc în felul său*”; „*rece ca gheața*” „*verde ca buratecul*”), **prin schimbări de topică** („*Fătul meu, bun tovarăș ți-ai ales... bun cal ai avut*”; „*aist cal ți-ai ales*”), **prin repetiţii** („*De-i izbuti, bine de bine*”), **prin raporturile gramaticale de subordonare consecutivă** („*cică are una-n frunte, de strălucește ca un soare*”; „*lumina mai tare, de li fura vederile*”; „*spânului îi mergea gura ca pupăza, de-a amețit pe âmpăratul încât a uitat și de Harap-Alb și de tot*”; „*să potrivești așa ca să-i zbori capul dintr-o singură lovitură de sabie*”) **sau subordonată atributivă cu nuanţă consecutivă** („*...ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pământului așa de iubit, de slăvit și de puternic*”) **sau predicativă suplimentară** („*Uitându-se la fată și văzând-o cât era de tânără, de frumoasă și plină de vină-ncoace*”); **prin utilizarea predominantă a coordonării în raport cu subordonarea** (propozițiile principale sunt mai totdeauna legate prin „*și*”, „*iară*”, „*dar*”; „*Și din două vorbe, fiul craiului îl tocmește și după aceea pornesc să iasă la drum, pe unde arăta Spânul. Și mergând ei o bucată de drum, Spânul se preface că-i e sete și cere plosca cu apă*”; „*Și merg ei și merg cale lungă...*”), **prin variaţia relativ redusă a modalităţilor de introducere a subordonării,** *ea făcându-se cu deosebire prin propoziţiile relative, circumstanţiale de loc, de timp, de mod şi de scop şi prin propoziţiile completive legate de regentă* mai ales prin „*să*”, „*că*”, „*pentru că*”, „*căci*”, „*fiindcă*” („*Îți place așa să mai trăiești bine-de-bine*”; „*să trec peste dânsa am să o omor o mulțime*”; „*să dau prin apă, mă tem că m-o îneca*”); **prin deplasarea numelui predicativ înaintea verbului copulativ** („*Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămâne, pân la moarte*”); **prin marcarea relaţiei temporale prin introducerea elementelor copulative în structura regentei** („*Ei, cum au dat de căldurică, pe loc li s-au înmuiat ciolanele și au început a se întinde*”; „*vin de la cel hrănit, de care, când bei câte o leacă, pe loc ți se taie picioarele*”; „*și cum ajung, o dată intră buluc în ogradă*”); **prin sporirea reliefului şi ritmului mişcării prin**

subordonate juxtapuse-condiţionale ori completive directe, concesive („*ia vezi, gata-i de drum?*; „*nu m-oi întoarce, de-o ştii c-oi muri*"); **prin folosirea *anacoluturilor*,** a acelor construcţii neconforme cu normele sintaxei literare („*D-apoi calul meu de pe atunci, cine mai ştie unde i-or fi putrezit ciolanele*"; „*Că doar nu era să trăiască un veac de om. Cine ţi-a vârât în cap şi una ca aceasta, acela-i încă unul... or vorba ceea: Pe semne umbli după cai morţi să le iei potcoavele*").[80]

Descrierea pitorescului, sensibilităţii, înţelepciunii şi a omeniei mediului rural sunt zugrăvite preponderent în opera scriitorului prin *recunoaşterea valorilor inedite şi de specific românesc* prin care această operă autentică se înscrie în universalitate, prin *asimilarea universului principiilor etice* pentru care militează întreaga operă a scriitorului, prin *conturarea unor caractere individuale inedite, printr-un limbaj colorat, un bogat substrat de idei şi de imagini*, prin *sporirea la maxim a jovialităţii personajelor şi a freneziei trăririlor lor*, prin *alimentarea continuă a filonului emotiv*, prin *vitalizarea începuturilor explozive şi a finalurilor abrupte*, prin *susţinerea impresiilor ironice continue* şi prin *regenerarea continuă a comicului lui Ion Creangă*.[81]

Deasemenea, **teatralitatea şi umorul[82] sunt prezentate ca mărci ale originalităţii operei lui Creangă**: *eliminarea explicaţiilor inutile din modelul popular; dezvoltarea întâmplărilor şi a evenimentelor prin intermediul dialogului scenic ca mod de existenţă şi caracterizare a personajelor* (reliefarea caracterului secvenţelor de „*compuneri de ordin dramatic*" **(G. Călinescu)** – povestirea este înrudită cu scenariul, cu teatralitatea, cu specatcolul, iar personajele sunt *autori dramatici* jucate de povestitor); umorul ca „*formă de manifestare a categoriei estetice a comicului ce se caracterizează prin relevarea îngăduitoare a laturilor amuzante, vesele, incompatibile între ele, ale fenomenelor şi situaţiilor*" **(Gh. I. Tohăneanu)**; se vor face trimitere la elementele umorului şi la funcţia de delectare a basmului ce produc veselie, bună-dispoziţie, vitalitate umană; la caracterizarea celor cinci personaje caricaturale prin detalii umoristice; se va evidenţia *spectacolul vesel* ce devine o *jovialitate dezlănţuită, un spectacol al cuvintelor, al zicerilor* care provoacă în mod constat râsul prin rostire: "*torentul de citate, expresii, proverbe, zicători pline de duh atestă tocmai tradiţia veche, înţelepciunea populară*" (Iorgu Iordan); *temperamentului tumultuos îi corespund formele grotescului, aglomerarea de fapte şi dimensiunile fantasticului şi ale absurdului*.

Creangă scoate în prim-plan trăirile sufleteşti ale personajelor prin intermediul limbajului. Cuvintele sunt însoţite de gesturi, mişcări şi detalii sugestive, ce dezvăluie stările emoţionale şi fixează trăsăturile morale. Frazele rostite de crai, după ce primii doi feciori se întorc ruşinaţi acasă, dezvăluie amărăciunea unui părinte, dezamăgit că toţi copiii săi sunt nevolnici. Cuvintele lui Gerilă, în casa de aramă, reliefează structura caracterială a unui uriaş blând, dar aprig la mânie: „Apoi *nu mă faceţi din cal măgar, că vă veţi găsi mantaua cu mine...*".[83]

---

[80] A se vedea Constanţa BĂRBOI, Constantin POPA şi Radu DIACONESCU, *Limba şi literatura română în liceu*, Revista ramuri, Craiova, 1988, p. 100-103. A se vedea şi Mona VÂLCEANU, *Studii de literatură română*, Editura Tipnaste / Zodia Fecioarei, Piteşti, 1996, p. 90, *apud* George Călinescu: „*Nicăieri limba nu e a artistului, ci a erorilor lui. Atunci el vorbeşte nu ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviţă şi istoriseşte altora, fiind el însuşi erou subiectiv în naraţiunea obiectivă*".

[81] A se vedea Gh. TOHĂNEANU, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*: „*Limba lui Ion Creangă este o limbă populară. Numai că povestitorul din Humuleşti supune această limbă populară, cu ale cărei seve întremătoare el îşi hrăneşte substanţa expresiei lingvistice, unui lung proces de filtrare. Creangă nu este deci un simplu narator popular ci un artist desăvârşit, care stăpâneşte subţirimile artei celei mai pretenţioase cu o siguranţă şi cu o dezinvoltură pentru care niciun epitet nu este superlativ*".

[82] Umorul este dat de starea permanentă de bună dispoziţie a autorului, de jovialitatea, verva şi plăcerea de a povesti pentru a stârni veselia „*ascultătorilor*". De aceea, absenţa satierei deosebeşte umorul lui Creangă de comicul lui Caragiale, povestitorul având o atitudine de înţelegere faţă de păcate omeneşti, ba chiar făcând haz de necaz cu optimism şi jovialitate, crezând într-o atare îndreptare a defectelor umane.

[83] G. I. TOHĂNEANU, 1969, „*Stilul artistic al lui Ion Creangă*": „*Aspectul scris al naraţiunii reprezintă în ochii lui Creangă doar un mijloc de altfel destul de imperfect pentru a-şi face, în sensul cel mai propriu al cuvântului, auzită vocea, dincolo de existenţa sa fizică. Acestui scop îi sunt subordonate cele mai multe dintre procedeele artei sale.* (...) *În lipsa inflexiunilor vocii şi ale celorlalte disponibilităţi ale graiului viu, Creangă se mulţumeşte să le sugereze printr-o serie de procedee grafice, de pildă prin distribuţia*

Originalitatea lui Creangă se caracterizează şi prin **dinamismul acţiunii** şi **puterea de sugestie a vieţii.** Scriitorul elimină explicaţiile inutile existente în modelul popular şi dezvoltă întâmplările şi evenimentele prin intermediul dialogului.

Privirea prozatorului reţine elementele ce individualizează cadrul social sau natural, iar auzul său percepe cu exactitate schimbul de cuvinte. ***Dialogul*** constituie modul de existenţă al personajelor, contribuie la caracterizarea şi individualizarea tipologiei.

Naraţiunea lui Creangă devine un adevărat ***dialog scenic***. În cazul lui Creangă, observă G. Călinescu, „*avem de-a face cu compuneri de ordin dramatic*", povestirea fiind înrudită cu **scenariul, cu teatralitatea, cu spectacolul**. „*Aceste personaje sunt jucate de povestitor... Nici Creangă, nici Caragiale şi nici povestitorii în general nu sunt autori epici, cum se crede de obicei, ci autori dramatici. Cu toate deosebirile, povestitorul Creangă e tot atât de dramatic cât Caragiale, cel predestinat teatrului*". (Paul Zarifopol)

În „*Povestea lui Harap-Alb*", **umorul**[84] este „*una dintre formele de manifestare a categoriei estetice a comicului, care se caracterizează prin relevarea îngăduitoare a laturilor amuzante, vesele, incompatibile între ele, ale fenomenelor sau ale situaţiilor*". (Gh. I. Tohăneanu) Umorul lui Creangă este un semn de vitalitate, este râsul sănătos al poporului, fiindcă întotdeauna s-a spus că românul face haz de necaz.

Umorul este realizat prin **exprimarea poznașă, mucalită, într-o șiretenie a frazei la care este imposibil să nu te amuzi** („*Şi să nu credeţi că nu mi-am ţinut cuvântul de joi până mai apoi*"; „*să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri*"), prin **combinații neașteptate de cuvinte** („*Tare mi-eşti drag. Te-aş vârî în sân, dar nu încapi de urechi*"), **prin caracterizări pitorești cu ajutorul cuvintelor familiale** (fata împăratului Roș este „*o zgâtie de fată*", „*un drac, bucăţică ruptă din tată-său în picioare, ba încă şi mai şi*"), **prin vorbe de duh** („*Dă-i cu cinstea, să peară ruşinea*"), **prin autopersiflare și supraapreciere** („*Ştia, vezi bine, soarele cu cine are de-a face*"), **prin ironie** („*Doar unu-i împăratul Roş, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită şi milostivirea lui cea neauzită*"), **prin caracterele personajelor** (Harap-Alb, împreună cu prietenii săi fabuloși erau „*care mai de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau aţele şi curgeau oghelele după dânşii, parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul*"), **prin poreclele date personajelor** („*Buzilă*"), **prin situațiile și întâmplările în care sunt puse personajele** (apariția ciudatelor personaje în fața Împăratului Roș, care încercau să se poarte elegant și protocolar, stârnește nedumerirea acestuia: „*Împăratul i-a fost de-a mirarea, văzând că nişte golani au asemenea îndrăzneală, de vin cu neruşinare să-i ceară fata, fie din partea oricui ar fi*") și **prin diminutive cu valoare augmentativă**: „*băuturică*", „*buzişoare*".[85]

Creaţia lui Creangă a fost concepută pentru a produce veselie, bună dispoziţie, pentru a exprima vitalitatea umană. Hiperbolizarea celor cinci personaje „*monstruoase*" se constituie din detalii umoristice. Acest „*spectacol vesel*" devine o „*jovialitate dezlănţuită, un spectacol al cuvintelor*", al „*zicerii*", o continuă provocare a râsului prin rostire. „*Torentul de citate, expresii, proverbe, zicători, pline de duh, atestă tocmai tradiţia veche, înţelepciunea populară*". (Iorgu Iordan).

În afara modalităţilor şi mijloacelor menite să exprime o anumită atitudine satirică şi umoristică, temperamentului tumultos al lui Creangă îi corespund forme ale grotescului, cu aglomerarea de fapte şi caracteristici ale personajelor, de la proporţiile gigantice până la dimensiunile fantasticului şi ale absurdului.[86]

---

punctelor de suspensie, marcând discontinuitatea vorbirii, variaţiile de durată ale sunetelor, un anumit debit verbal precum şi alţi indici ai diferitelor stări emoţionale".

[84] A se vedea Nicolae MANOLESCU, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 7-15: „*O prejudecată neașteptată e aceea a unui Creangă autor satiric. Creangă e jovial, are umor, adese mușcător, e, da, maliţios, însă fără răutate. Comcul, veselia nu sunt neapărat satiră. Mentalitatea lui Creangă se întemeiază pe bun-simț și pe natural, el e în mediul lui (...) cu înțelegere pentru slăbiciunile oamenilor*".

[85] A se vedea Mariana BADEA, *Limba și literatura română*, Editura Regis, București, 2000, p. 107-109.

[86] T. Vianu, 1941, „*Arta prozatorilor români*": „*Cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întâmplător, prin care se rosteşte fantezia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecăţii literare. Zicerile tipice sunt în Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbeşte un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal şi anonim. Mulţimea*

8. Simboluri şi motive

Naraţiunea Povestea *lui Harap-Alb* cuprinde o bogata simbolistică şi „*o suită de motive care îi asigură amplitudinea*”

• **Podul (trecerea dintr-o lume într-alta, de pe un tărâm pe altul)** la capătul căruia feciorii craiului se înfruntă cu ursul constituie un complex „mitologic" (Mircea Eliade), alcătuit din două elemente esenţiale:

a) cândva, demult, *„illo tempore",* în vremurile paradisiace ale omenirii, exista o punte care lega Pământul de Cer şi pe care se putea trece fără greutate dintr-o parte în alta, pentru că nu exista moarte;

b) după întreruperea comunicării lesnicioase dintre Pământ şi Cer, nu s-a mai trecut puntea decât în minte, adică „în moarte sau extaz”.

*** travestitul în urs – nu este întâmplător** – masca simbolul esenţialului - mă relevă pe mine ceea ce sunt ca esenţă**;**

*** ursul** – simbolul luptătorului**;**

*** calul** – principalul personaj adjuvant**;**

*** spânul** – călăuză, sfătuitor spiritual, opozant şi ipostor**;**

• **Castelul** întruchipează siguranţa, ordinea omenească, ocrotirea în faţa primejdiilor: „*Este un simbol al protecţiei. (...) Ceea ce se află înlăuntrul său este despărţit de restul lumii, capătă un aspect îndepărtat, pe cât de greu de atins, pe atât de râvnit. (...) Este socotit a fi adăpostul unei puteri misterioase şi imperceptibile, castelele apar împădurite şi în munţii vrăjiţi...*” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant)

• **Pădurea** simbolizează tărâmul locuit de forţele răului. „Spaţiul simbolic al rătăcirii." (Livius Ciocârlie); cel mai vechi labirint prin care a trecut omul. „Labirintul este structura spaţială în care există un drum spre centru, dar ascuns cu finețe” (Mircea Eliade).

• **Fântâna.** Simbol al labirintului întunecat.

• **Alte motive: -** motivul împăratului fără urmaşi;
- motivul probelor depăşite;
- motivul dorinţei împlinite;
- motivul reîntoarcerii la condiţia umană;
- motivul animalului năzdrăvan;
- motivul hainelor şi armelor din tinereţe ale împăratului.

- Călătoria labirintică

• **Labirintul** reprezintă, printre alte vechi semnificaţii, *drumul spre iniţiere.* „*Pe plan psihologic, labirintul reprezintă căutarea centrului spiritual, a credinţei, această căutare fiind legată de rătăciri şi pericole. Ieşirea din labirint e simbolul unei învieri spirituale*”. (Ivan Evseev)

• Drumul feciorului de crai către împărăţia lui Verde-împărat reprezintă un *scenariu al maturizării,* realizat printr-o călătorie spre moarte şi înviere rituală, după ce individul trece proba iniţierii *(Bildungsroman).*

• **Drumul spre iniţiere.** *Povestea lui Harap-Alb* ni se înfăţişează ca o naraţiune obiectivă, dominant epică, în care accentul cade pe întâmplările eroului. Basmul lui Ion Creangă aparţine ciclului omului viteaz, în care eroul este supus, în procesul său de formare, unor serii nesfârşite de aventuri şi probe.

9. Concluzii

O notă distinctivă a basmului cult este modul în care autorul îşi construieşte personajele. In basmele populare, de obicei, personajul face dovada unor trăsături supranaturale în probele pe care le trece. Harap-Alb nu dispune de astfel de calităţi. El trece de încercările la care este supus datorită personajelor adjuvante. Calitatea sa esenţială este bunătatea: „*omul de soi se vădește sub*

---

expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăveşte o natură rustică şi jovială, un stilist abundent, folosind formele oralităţii. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obştesc”.

orice strai". (G. Călinescu) Dar şi omul de soi trebuie să străbată lungul, dificilul drum al experienţei şi *pritocirii sensurilor* acestuia, până să-şi pună în valoare soiul.

Referindu-se la „*amestecul de realism şi fabulos*" din *Povestea lui Harap-Alb,* **G. Călinescu** observa următoarele: „*În plin fabulos dăm de scene de un realism bufon. Gerilă, Ochilă şi celelalte fiinţe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbântată a împăratului Roş, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la ciubotariul din Fălticeni sau ca Smaranda cu copiii şi cu bărbatul...*". *„Împărat într-o altă ţară, mai îndepărtată*", împăratul Verde îi cere fratelui său să-i trimită pe cel mai „destoinic" dintre fiii săi, pentru a-l desemna urmaş la tron.

Spre deosebire de ceilalţi doi fraţi, mezinul porneşte spre împărăţia unchiului său. Pe lângă bani, arme, „carte" şi un cal ce mănâncă jăratic, el mai primeşte de la tatăl său şi un sfat, al cărui înţeles îi rămâne multă vreme ascuns: „*... în călătoria ta ai să ai trebuinţă şi de răi şi de buni, dar să te fereşti de omul roş, iar mai ales de cel spân, cât îi pute; să n-ai de-a face cu dânşii că sunt foarte şugubeţi*". Naiv şi fără experienţă, eroul basmului se supune îndemnului dat de Spân şi intră în fântână, de unde va ieşi cu o altă identitate, fiind numit Harap-Alb.

În basmul lui Creangă **supranaturalul** este înlocuit cu **eticul.** Fiinţele himerice despre care se vorbeşte în citatul dat, nu sunt decât întruchipări ale unor modele de existenţă: calul ca model al devotamentului, crăiasa albinelor şi crăiasa furnicilor ca modele ale corectitudinii şi ale recunoştinţei. Personajele adjuvante Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi Ochilă întruchipează tipologii umane ridiculizate (frigurosul, gurmandul, beţivul, hoţul, indiscretul), fără a avea o „psihologie misterioasă". în context, defectele lor sunt valorizate, căci datorită „calităţilor" de care dispun aceste personaje, Harap-Alb, eroul lipsit de atribute fabuloase, reuşeşte să treacă de probele la care îl supune împăratul Roşu.

a. Caracterul de *operă monologică, cu dialog fictiv şi fantastic*: se va prezenta imaginea de sinteză a predispoziţiei creatoare a lui Ion Creangă pentru o operă inspirată, armonioasă, închegată şi cu un simţ perfect al artei şi structurării fabulosului în forme şi modalităţi de exprimare artsitică; viziunea epică originală, bogăţia imagistică şi diversitatea stilistică;

b. Evidenţierea sistematizată a principiilor eticii şi înţelepciunii populare ilustrate prin *ziceri/zicale* şi *proverbe* din basm (se va face referire la observaţia lui Ibrăileanu care afirma că poveştile, şi implicit basmele sunt *simple nuvele de caracter rural, autohton şi naţional*);

c. Caracterul naţional al operei lui Ion Creangă - moment social-istoric şi cultural distinct în existenţa literaturii, culturii şi spiritualităţii româneşti (lumea basmului întruchipează o frescă omogenă a satului românesc, în care strălucesc răsfrângerile unei străvechi civilizaţii autohtone; lumea basmului se întemeiează pe pilonii unor valori şi principii etice perene, care definesc structura morală milenară a poporului şi spiritualităţii române; eroii sunt exponenţiali prin calităţile lor etice exemplare de: prietenie, hărnicie, cumpătare, solidaritate umană, cinste, cutezanţă, sete de adevăr şi dreptate, cultul muncii etc.; se va evidenţia faptul că *arta de a povesti* este specifică identităţii culturale româneşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea prin statornica amprentă de puternică oralitate şi dramaticitate, ca moşteniri preluate din folclor; umorul este unul constructiv, pozitiv ce indică vitalitatea eroilor şi a mediului zugrăvit; cunoaşterea limbii poporului şi a elementelor dialectal-regionale ca resurse a limbajului popular ce îi înobliează opera cu alese virtuţi lingvistice, conferându-i scopuri impresionante de autenticitate, spontaneitate şi rafinament).[87]

d. Universalitatea operei lui Ion Creangă (distingerea elementelor unificatoare şi de separare între poveştile şi basmele lui Creangă şi cele ale lui Perrault, Andersen, Fraţii Grimm) – se vor relua sistematizat acele elemente ale umanismului operei prin multiplele interferenţe şi paralelisme cu operele marilor povestitori ai lumii, prin specificul naţional pregnant şi prin deschiderea la marile adevăruri universale.[88]

---

[87] **Mihail Sadoveanu, 1923:** *„De la Neculce până la Creangă a curs vreme îndelungată: aproape două veacuri. Şi în unul, şi în altul simţesc însă sufletul cel veşnic al neamului. Şi la unul, şi la altul găsesc caracterele specifice ale poporului nostru. Şi unul şi altul au înflorit pe aceste plaiuri şi au scos la soare vechi comori. Amândoi au făcut parte din acea familie de oameni rari şi ciudaţi care ies, din când în când, pe drumurile obşteşti şi se răzleţesc cântând, cu ochii pe cer...*".

[88] **G. Călinescu, 1938,** „*Ion Creangă. Viaţa şi opra*": *„Însuşirea de a dramatiza realistic basmul a făcut să-i iasă lui Creangă renumele de scriitor „poporal". Insă nici ţăranii n-au astfel de daruri cu totul rafinate,*

10. Text și interpretare: sugestii analitice

a). Încadrarea operei în contextul literaturii române

1. Pornind, de la citatul „*Nu există niciun basm în care elementele pur fantastice să apară izolat. În mod aproape constant, acțiunea basmelor se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile*” **(Constantin Noica),** precizați elementele ce definesc structura de basm a „*Poveștii lui Harap-Alb*” ce aparține genului epic în proză. Precizați că textul aparține prozei narative fantastice.
2. Referindu-se la „*amestecul de realism și fabulos*” din „*Povestea lui Harap-Alb*”, George Călinescu observa următoarele: „*În plin fabulos dăm de scene de un realism bufon. Gerilă, Ochilă și celelalte ființe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbântată a împăratului Roș, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la Ciubotariul din Fălticeni sau ca Smaranda cu copiii și cu bărbatul...*”. Selectați, din basm alte scene aparținând, simultan, și realului și fabulosului.

b). Structura narativă a basmului. Relația dintre incipit și final

1. Evidențiați prin ce elemente lexicale, morfologice, sintactice este sugerată comunicarea povestitor-cititor în enunțurile următoare:
   a). „*Dar, ia să nu ne depărtăm cu vorba și să încep a depăna firul poveștii*”.
   b). „*Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să vă spun povestea și vă rog s-o ascultați!*”.
   c). „*Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vreme?*”.
2. Stereotipia basmului (popular sau cult) constă și în existența unor *formule inițiale, mediane și finale*. *Formula inițială* are roul de a-l scoate pe cititor din realitatea cotidiană și de a-l introduce în lumea miraculoasă a basmului. *Formula mediană* este o modalitate de „*control*” al relației dintre narator și public. *Formula finală* are rolul de a-l readuce pe cititor în realitatea cotidiană și de a-l face apt să recepteze mesajele acestei realități. Identificați și comentați aceste formule în basmul „*Povestea lui Harap-Alb*”. De ce credeți că povestitorul recurge la o variantă ludică de final? Cum se realizează fuziunea dintre lumea miraculoasă și atemporală a basmului și realitatea cotidiană a „*povestitorului*”?
3. „*Povestea lui Harap-Alb*” ni se înfățișează ca o narațiune obiectivă, dominant epică, în care accentul cade pe întâmplările eroului. Prezentați mărcile perspectivei narative / ale discursului narativ.
4. Realizați un eseu structurat în care să argumentați *relația dintre incipit și final* din basmul fantastic „*Povestea lui Harap-Alb*” de Ion Creangă.

c). Construcția subiectului

1. Precizați tema și mesajul sugerat al basmului.
2. Menționați și argumentați, cu exemple din text, *valoarea simbolică a coordonatelor spațio-temporale*, a naturii reale sau fantastice a spațiului în care se desfășoară acțiunea.
3. Relatați subiectul basmului „*Povestea lui Harap-Alb*” de Ion Creangă răspunzând la următoarele cerințe:
   - identificați motivul eșecurilor fraților celor mari făcând referire la explicațiile celor doi;

---

nici poveştile, aşa cum sunt, nu pot să placă ţăranilor. Toată partea nuvelistică [...] *din „Povestea lui Harap-Alb” este peste înţelegerea unui om de la ţară. Prea multă „atmosferă”, a mult „umor” dialogic, prea multă desfăşurare coloristică în paguba mişcării lineare epice. Omul de ţară vrea epicul gol, fără minuni de observaţie, şi e doritor de fabulos. Este in poveştile lui Creangă atâta jovialitate, atâta umor al contrastelor, încât compunerile sunt menite să nu fie gustate cum trebuie decât de intelectuali. Şi de fapt, oricât de paradoxal s-ar părea la întâia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor şi a zicerilor şi mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora. în câmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei*”.

- descrieți reacția tatălui față de comportamentul fiilor celor mari;
- precizați întâmplarea care reprezintă *intriga* basmului și evidențiați natura socială și morală a conflictului principal, dar și a conflictelor secundare;
- prezentați *acțiunea pe secvențe (episoade) narative distincte*;
- comentați *semnificația simbolică a probelor* la care este supus eroul;
- identificați episodul demascării falsului erou prin indicarea elementelor care participă la restabilirea echilibrului inițial.
- comentarea *semnificația deznodământului* în contextul narațiunii;
- precizați și comentați *atitudinea naratorului față de evenimente*.

4. Detașați din text fragmentul pe care îl puteți considera „*ritualul jurământului*”.
5. Alți exegeți (v. Florin Ioniță, *Ion Creangă: Amintiri din copilărie. Povești*, Editura Corint, București, 1998, p. 180-190) vorbesc chiar de un scenariu prestabilit, de *o înscenare* la care sunt *complici* împăratul, calul, Spânul, Sfânta Duminică. Această complicitate formativă este susținută de o serie de argumente: nefireasca pasivitate a calului în secvența citată (v. și Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, Editura Cartea Românească, 1989), comportarea lipsită de logică a spânului care, odată intrat în posesia cărții, a banilor și a armelor fiului de crai, ar fi putut să-l ucidă, deoarece nu de un rob are nevoie, ci de o nouă identitate wtc. Cum se explică atunci gestul, surprins spre finalul basmului, prin care Spânul „*se răpede ca un câine turbat la Harap-Alb, și-i zboară capul dintr-o lovitură de paloș*”? În elaborarea răspunsului, corelați acest gen cu condițiile impuse prin jurământ: „*atâta vreme să ai a mă sluji, până îi muri și iar îi învia*”.
6. Aspectul fântânii nu are corespondent în realitate. Valoarea sa e mai degrabă simbolică. Interpretați această simbolistică.
7. Ce semnificație are faptul că Harap-Alb nu pleacă la drum fără hainele, armele și calul din tinerețe al tatălui său?
8. Basmul lui Ion Creangă aparține ciclului omului viteaz, în care eroul este supus, în procesul său de formare, unor serii nesfârșite de aventuri și probe. **Realizați un eseu structurat în care să argumentați *caracterul de bildungsroman* al basmului făcând referire la scenariul inițierii eroului în scopul purificării morale, spre înțelegerea marilor sensuri ale existenței.** Numiți și alte basme în care feciorul de împărat este nevoit să pornească la drum, fiind supus unei serii întregi de încrecări.

d). Caracterizarea personajelor

1. Identificați în basm personajele care reprezintă forțele binelui și forțele răului. Grupațile pe serii (principale, secundare și episodice), evidențiindu-le valorile morale pe care acestea le reprezintă.
2. Identificați în basm ființele cu însușiri supranaturale și animalele sau părările care îl ajută pe erou. Explicați mai pe larg semnificația numelui lui Harap-Alb.
3. Precizați figura de stil dominantă în prezentarea: a). *Reginei albinelor, a calului năzdrăvan*; b). *a uriașilor: Setilă, Gerilă și Ochilă*; c). *a bătrânei cerșetoare și a Sfintei Duminici*.
4. Dincolo de trăsăturile fizice hiperbolizate și îngroșate, uneori caricatural, basmul lui Ion Creangă ilustrează natura umană a personajelor: Gerilă este: „*o dihanie de om*”; Flămânzilă: „*o namilă de om*”; Setilă: „*o arătare de om*”; Păsări-Lăți-Lungilă: „*o pocitanie de om*”. Caracterizați, la alegere, un personaj prezentat în basmul „*Povestea lui Harap-Alb*” prin una din modalitățile următoare: *descriere directă, acțiune, opinia altor personaje, dialog*. Observați dimensiunile caricaturale în portretul lui Gerilă.
5. Protagonistul basmului „*Povestea lui Harap-Alb*” este prezent în structura întregii narațiuni ca erou exemplar. Aduceți cel puțin două argumente cu ajutorul cărora să ilustrați această idee.
6. Unele personaje din „*Povestea lui Harap-Alb*” dezvăluie pe parcursul derulării acțiunii mai multe trăsături distincte și reprezentative. Evidențiați, trăsăturile esențiale ale spânului. Dați alte exemple de personaje, din literatura română și universală, care ilustrează, printr-o serie de trăsături, tipul de impostor.
7. Stabiliți două personaje complementare, insistând asupra modului în care acestea dezvoltă aceeași semnificație simbolică.

8. Portretul este structurat în mod gradat în sfere simbolice reprezentative. Portretul complex: eroul este individualizat cu defecte și calități (*portretul individului, portretul eroului*). Precizați trăsăturile dominante (*fizice* și *morale*) ale lui Harap-Alb.
9. Realizați o succintă caracterizare a celor cinci „*monștri simpatici*” (George Călinescu), identificând figurile de stil folosite pentru a construi portretele acestor personaje.
10. Identificați trăsăturile fabuloase din portretele personajelor, în măsură să definească structura de basm a operei „*Povestea lui Harap-Alb*” de Ion Creangă.
11. O dată cu schimbarea rolulrilor (*Harap-Alb* devenit *slugă*, iar *spânul* spânul ajuns *stăpân*), spânul îl supune pe Harap-Alb la o serie de încercări. Faceți observații asupra însușirilor care îl ajută pe erou să înfrunte cele mai dificile probe.
12. „*Împărat într-o altă țară, mai îndepărtată*”, împăratul Verde îi cere fratelui său să-i trimită pe cel mai „destoinic” dintre fiii săi, pentru a-l desemna urmaș la tron. Și, spre deosebire de ceilalți doi frați, mezinul pornește spre împărăția unchiului său. Pe lângă bani, arme, „*carte*” și un cal ce mănâncă jăratic, el mai primește de la tatăl său și un sfat, al cărui înțeles îi rămâne multă vreme ascuns: „*... în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iar mai ales de cel spân, cât îi putea; să n-ai de-a face cu dânșii că sunt foarte șugubeți*”. Precizați ce trăsături reale ale „*omului roș*” și ale „*omului spân*” sunt sugerate, în egală măsură, prin sfatul părintesc.
13. Naiv și fără experiență, eroul basmului se supune îndemnului dat de spân și intră în fântână, de unde va ieși cu o altă identitate, fiind numit Harap-Alb. Explicați sensul simbolic al acestui nou nume al fiului de împărat.
14. Enumerați asemănările și deosebirile posbile dintre eroul din basmul lui Ion Creangă, ajutat mereu să izbândescă, și un tânăr obișnuit, harnic și omenos, ce se maturizează ca eroul din basm prin aventurile pe care le trăiește.
15. Citiți încă o dată replicile personajelor. Ce vă frapează la aceste replici? Corelați-le cu personajele din „*Gargantua și Pantagruel*” de Francois Rabelais, cu care Ion Creangă a fost adeseori comparat. Observați natura rabelaisiană a eroilor din basm, cât și elementele ce-l deosebesc.
16. Realizați un eseu structurat în care să argumentați *particularitățile de construcție* ale personajului principal din basmul „*Povestea lui Harap-Alb*” de Ion Creangă. În realizarea eseului veți ține cont și de *relația dintre protagonist și antagonist*.

e). Dimensiunea didactic-moralizatoare a basmului

1. Descifrați caracterul moralizator și ideile subliniate de împărat în dialogul cu fiii săi, ca și modul în care este înveșmântată stilistic ironia sfătosului crai.
2. Enumerați câteva principii ale eticii populare prezente în poveștile lui Creangă. Subliniați cum sunt ilustrate ele prin intermediul zicalelor și proverbelor din text.

f). Tema și viziunea despre lume

1. „*Povestea lui Harap-Alb*” evocă o lume autentic rurală, căreia autorul îi oferă o tentă picturală de factură populară. Selectați din textul basmului elementele ce crează lumea autentic țărănească, aspecte în măsură să completeze imaginea universului rural din „*Amintiri din copilărie*”.
2. Selectați din structura basmului „*Povestea lui Harap-Alb*”, elementele prin care se conturează o altfel de lume decât cea reală, obișnuită.
3. Descoperiți în basmul „*Povestea lui Harap-Alb*”, fragmente de text din care să rezulte că, în viziunea populară, omul dobândește, în confruntarea cu încercările vieții, o scară a valorilor umane.
4. Pe baza lecturilor suplimentare sau din mențiunile critice despre universalitatea operei lui Creangă, încercați să distingeți elementele unificatoare și de separare între poveștile și basmele lui Ion Creangă și cele ale lui Perrault, Andersen, Frații Grimm ș.a.
5. Scrie un eseu în care să realizezi o paralelă între „***Povestea lui Harap-Alb***” și un basm popular citit de tine. În elaborarea eseului, vei avea în vedere:

- identificarea trăsăturilor comune şi / sau a diferenţelor între cele două texte, în ceea ce priveşte structura: *situaţia iniţială, partea pregătitoare, intriga, acţiunea propriu-zisă* şi *deznodământul;*
- compararea trăsăturilor celor doi eroi, prin raportare la secvenţe narative sau prin citate comentate, pentru a stabili asemănările şi deosebirile dintre ei;
- exprimarea unui punct de vedere despre originalitatea viziunii lui Creangă asupra protagonistului, în raport cu aceea a textului popular;
- modul specific în care Ion Creangă prelucrează un material în mare măsură utilizat şi de povestitorii populari.

6. Realizaţi un eseu structurat în care să argumentaţi *tema și viziunea despre lume* în basmul fantastic „*Povestea lui Harap-Alb*” de Ion Creangă.

g). Oralitatea stilului. Originalitatea operei: teatralitatea și umorul

1. Demonstraţi caracterul de *operă monologică* al basmului „*Povestea lui Harap-Alb*”, având în vedere textul de mai jos. Desprindeţi elementele menite să-l caracterizeze pe vorbitor şi să ilustreze oralitatea, şi, în general, expresivitatea comunicării.

„*- Ce să mai zic, nepoate?! răspunse împăratul uimit. Ia, să am eu o slugă așa de vrednică și de credincioasă ca Harap-Alb, aș pune-o la masă cu mine, cu mult prețuiește omul acesta!*
- Ba să-și puie pofta-n cui! răspunse Spânu cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu de-ar mai fi el pe cât este; doar nu-i frate cu mama să-l pun în capul cinstei! Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpânu-i stăpân; s-a mântuit vorba. Na, na, na, d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș fi luat cu mine. Hei, hei! Nu știți dumneavoastră ce poama dracului e Harap-Alb aista. (...) Numai eu îi vin de hac. Vorba ceea: „Frica păzește bostănăria.” Alt stăpân în locul meu nu mai face brânză cu Harap-Alb, cât îi lumea și pământul. Ce te potrivești, moșule?”.

2. Observaţi, în textul dat, utilizarea exclamaţiei şi a interjecţiei spre a întări impresia de spontaneitate. Transcrieţi câte două interjecţi, exclamaţii, vocative şi interogaţii, evidenţiind rolul acestora în exprimarea unor gânduri şi a unor stări sufleteşti.
3. Argumentaţi rolul dialogului în caracterizarea şi individualizarea personajelor.
4. Identificaţi în basm, câte două exemple de repetiţii, construcţii eliptice, comparaţii şi expresii populare.
5. S-a constatat prezenţa în basm a unui mare număr de zicale şi proverbe populare sau create în spiritul acestora. Selectaţi cel puţin câte două proverbe şi zicători.
6. Identificaţi figura de stil folosită pentru a construi portretul personajului Gerilă.
7. Comentaţi secvenţa referitoare la veverițe, din descrierea lui Gerilă, insistând asupra figurii de stil obţinute prin alăturarea a doi termeni opuşi: „*Mă rog, foc de ger era...*”.
8. Citiţi scena petrecută în căsuţa de aramă. Faceţi observaţii asupra caracteristicilor pe care le prezintă limbajul personajelor.
9. Analizaţi două secvenţe narative la alegere din punct de vedere fonetic şi lexical, deosebind termenii populari de la cei regionali.
10. Căutaţi în cuprinsul întregii povestiri sinonimia folosită în caracterizarea lui Harap-Alb şi a tovarăşilor săi, ca şi în alte situaţii ale acestei naraţiuni.
11. Recitiţi secvenţa sosirii spânului şi a lui Harap-Alb la curtea lui Verde-Împărat şi remarcaţi debitul monologului pe care spânul îl debitează în faţa împăratului. Desprindeţi elementele menite să-l caracterizeze pe vorbitor şi să-i sublinieze concepţiile şi intenţiile. Urmăriţi raporturile sintactice din alcătuirea frazelor.
12. Reluaţi ideea citatului de mai jos într-un comentariu asupra stilului lui Ion Creangă: „*Limba lui Ion Creangă este o limbă populară. Numai că povestitorul din Humulești supune această limbă populară, cu ale cărei seve întremătoare el își hrănește substanța expresiei linvistice, unui lung proces de filtrare. Creangă nu este deci un simplu* narator popular*, ci un artist desăvârșit, care stăpânește subțirimile artei celei mai pretențioase cu siguranță și cu o dezvinvoltură pentru care niciun epitet nu este superlativ*” (Gh. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*).

13. Citeşte cu voce tare, încercând să găseşti intonaţia potrivită: „*Voi să vă lăfăiţi şi să huzuriţi de căldură, iară eu să crăp de frig. Bu...nă treabă!*”. Motivează rostul punctelor de suspensie existente în structura *Bu...nă treabă!* Cum altfel ar putea fi scris cuvântul *bu...nă,* pentru a se conserva intonaţia? Identifică, în textul basmului şi alte semne grafice care au rolul de a marca variaţii ale tonului în rostirea personajelor, discontinuitatea (pauza) în vorbire sau de a sublinia anumite stări emoţionale. Explică separat rostul fiecărui semn în cadrul exemplului selectat.
14. Oralitatea este, probabil, cea mai importantă trăsătură a operei lui Creangă. Ea îşi are originea în natura dual a personalităţii sale, de scriitor şi de actor totodată. Creangă nu povesteşte doar, ci dialoghează cu cititorul, comentează acţiunile şi vorbele personajelor şi chiar pe ale sale, se mustră sau se îndeamnă la povestire: „*Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog s-o ascultaţi*”. Comentariile autorului sunt întărite de proverbe, zicători, adesea introduse prin formula stereotipă *vorba ceea,* care creează impresia de adresare directă, familiară: „*Vorba ceea: Părinţii mănâncă aguridă şi fiilor li se strepezesc dinţii. Şi vorba ceea: La calic slujeşti, calic rămâi*”. Identifică formule ale adresării directe în *Povestea lui Harap-Alb*.
15. Scriitorul nu alunecă niciodată în abstract, arta sa este una a concretului. Cu ajutorul cuvintelor el „pipăie” lumea asemeni lui Ochilă. Cuvintele devin astfel aproape materiale, fiecare având densitate, formă sau culoare. Superlativul absolut, preferat tocmai pentru valoarea sa expresivă, apare în formele cele mai neobişnuite: mezinul împăratului „*se făcu roşu cum îi gotca*”, în casa de aramă era „*foc de ger*”. Verbe precum „*a zghihui, a horăi, a năboi, a boncălui, a horpăi, a bojbăi*”, multe din ele provenite din interjecţii, sunt alese mai cu seamă pentru sugestiile lor de natură sonoră. Ursul „*cum ajunge la fântână, începe a bea lacom la apă şi a-şi linge buzele de bunătatea şi dulceaţa ei. Şi mai stă din băut şi iar începe a mornăi; şi iar mai bea câte un răstimp şi iar mornăieşte...*”. Cerbul şi el „*odată şi începe a bea hălpav la apă rece; apoi mai boncăluieşte şi iar mai bea până nu mai poate*”. Cel mai adesea scriitorul alege totuşi interjecţia, pentru că ea comunică mai direct senzaţiile, conferind totodată povestirii o notă de familiaritate. Sonoritatea devine astfel mai „plină”: „*Talpa iadului face ţuşti înăuntru şi dracii, tranc, închid poarta*”, copilul „*face ţuşti în baltă*”, cei şapte tovarăşi „*pornesc ei teleap, teleap, teleap*”. Înlocuieşte fiecare interjecţie cu echivalentul verbal potrivit; vei constata că substituirile produc efecte în planul expresivităţii textului. Încearcă să motivezi aceste schimbări. Extrage din opera lui Ion Creangă şi alte verbe provenite din interjecţii.
16. Selectează, din „*Povestea lui Harap-Alb*”, o secvenţă care conţine o discuţie de tip argumentativ. Evidenţiază cele trei etape (*afirmaţia, motivaţia* şi *concluzia*) din care se compune acest tip de comunicare.
17. Folosindu-vă de cele discutate anterior, completaţi individual tabelul următor:

Trăsături ale eroului până la întâlnirea cu Spânul	**Calităţi dobândite în cursul primei „munci"**	**Calităţi dobândite în cursul celei de a doua „munci"**	**Calităţi dobândite în cursul celei de a treia „munci"**	**Trăsături ale eroului în finalul basmului**

h). Motive şi simboluri

1. Basmul „*Povestea lui Harap-Alb*” cuprinde o bogată simbolistică şi ”*o suită de motive care îi asigură amplitudinea*”. Identificaţi în structura basmului lui Ion Creangă, episoade din care să rezulte că acţiunile eroului sunt legate de trecerea unui pod. Ce semnificaţie simbolică acordaţi prezenţei *motivului podului* în „*Povestea lui Harap-Alb*”.
2. Demonstraţi, în acest context, ce rol ocupă celelalte simboluri în schema narativă a iniţierii lui Harap-Alb.
3. Ce înţelesuri acordaţi prezenţei pădurii în călătoria pe care o are de făcut mezinul craiului? Aveţi în vedere şi posibila aluzie la mitul Ariadnei.

Lectură suplimentară – „Dănilă Prepeleac" de Ion Creangă

Alături de „*Ivan Turbincă*" şi „*Povestea lui Stan Păţitul*", „*Dănilă Prepeleac*" face parte din categoria „*basmelor despre dracul cel prost*", fiind axat, în principiu, pe acelaşi conflict dintre bine şi rău, în care eroul pozitiv este mai inteligent decât cel negativ, cumulând efecte umoristice specifice snoavelor şi poveştilor cu personaje comice de tip popular, Păcală, Tândală, Pepelea sau Nastratin. în poveştile lui Creangă, dracul este, alături de babă şi de moarte, un **personaj comic** şi **grotesc** totodată, pe seama căruia se petrec cele mai năstruşnice întâmplări. Ivan Turbincă de exemplu, într-o scenă ilară, vine de hac dracilor din nişte case boiereşti bântuite de diavol, pedepsindu-i în mod exemplar, prin flagelare, sau provoacă un tărăboi şi o spaimă în tagma dracilor chiar la poarta iadului.

În basmul „*Dănilă Prepeleac*" dracul este şi mai prost, fiind înfăţişat în comparaţie cu personajul principal, el însuşi un „*om pe dos*", într-o primă fază chiar un monument al prostiei omeneşti, când, într-un şir de întâmplări fără noimă, îşi pierde tot avutul. Totuşi, până la urmă, ca în orice basm, şi pentru Dănilă Prepeleac întâlnirea cu forţele răului devine benefică, personajul dobândind o avere importantă, un burduf de bivol plin cu bani. Ion Creangă, în chip de **narator omniscient,** îi face un portret expresiv, din câteva linii morale definitorii. Dănilă este un om sărac, lipsit de noroc, căci „*fugea el de noroc şi norocul de dânsul*"; la el se adună toate defectele: „*era leneş, nechitit la minte şi nechibzuit la trebi*", în plus având şi o mulţime de copii. Prin contrast, fratele lui mai mare era „*harnic, grijuliv şi chiabur*". Ca un factor de compensare, prin opoziţie, nevasta celui sărac „*era muncitoare şi bună la inimă, iar a celui bogat era pestriţă la maţe şi foarte zgârcită*".

Lipsa, funcţie specifică basmului, face ca fratele sărac să nu aibă de niciunele în propria lui gospodărie, în afară de „*o păreche de boi, dar cole: porumbi la păr, tineri, nalţi de trup, ţepoşi la coarne, amundoi cudalbi, ţintaţi în frunte, ciolănoşi şi groşi, cum sunt mai buni de înjugat la car*". Pentru a-i folosi cu rost şi câştig nu avea însă „*plug, grapă, teleagă, sanie, car, tânjală, cârceie, coasă, hreapcă, ţăpoi, greblă*", fiind mereu nevoit să se împrumute la fratele cel mare. Nevasta acestuia este o scorpie, care îşi îndeamnă bărbatul să scape de fratele mai sărac: „*Frate, frate, dar pita-i cu bani, barbate*". Expresiile folosite de Creangă, din cel mai autentic registru popular, ilustrează o realitate receptată în latură gnomică: „*Tot un bou ş-o belea*", „*Dă-ţi, popă, pintenii şi bate iapa cu călcâiele*". Pentru a-şi împlini gospodăria, Dănilă este sfătuit să meargă la iarmaroc şi să-şi vândă boii lui mari şi frumoşi, cumpărându-şi în schimb alţii mai mici şi mai ieftini şi, cu banii rămaşi, carul de care ducea lipsă.

Acum începe în basm **o călătorie** cu totul **ilogică,** în care probele iniţiatice autentice, care maturizează de obicei personajul, sunt înlocuite cu schimburi repetate, în urma cărora Dănilă Prepeleac, personaj „*de aceia căruia-i mânca cânii din traistă, şi toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos*", se va alege pe frumuseţea de boi doar cu o punga goală. Faptele petrecute în drumul spre târg, lipsite de orice logică sau având logica „*omului pe dos*", se derulează într-o cascadă de momente care produc ilaritate. Mai întâi boii sunt schimbaţi pe un car care mergea singur la vale, lui Dănilă Prepeleac părându-i-se avantajos să scape de grija boilor, care cer fân sau trebuie păziţi de lupi. Afacerea, evidenl dezastruoasă, i se pare un mare câştig: „*Taci, că-i cu buche; l-am potcovit bine! De nu cumva s-ar răzgândi*". Următorul schimb se face la fel de repede, Dănilă dând carul, care ni mai mergea şi la deal, pe o capră, convins şi de astă dată că a făcut o bună afacere Momentele de luciditate ale acestui personaj ciudat, de o inteligenţă scăzută în domeniu negustoresc, sunt puţine: „*De-oi fi eu Dănilă Prepeleac, am prăpădit boii; iar de n-oi fi ei acela apoi am găsit o căruţă...*". Capra i se pare bună, fiindcă dă lapte şi este mai uşor di mânat pe drum. Când însă începe să se smucească în toate părţile, capra este schimbată pi un gânsac, apoi acesta, care ţipa mereu „*ga, ga, ga*", „*pe-o pungă de cele pe talger şi ci baierile lungi*". În cele din urmă, Dănilă Prepeleac face, cu ciudă şi cu un umor implicit bilanţul neobişnuitei afaceri: „*Na-ţi-o frântă, că ţi-am dres-o! Dintr-o păreche de boi de mai mare dragul să te uiţi la ei am rămas c-o pungă goală*".

La întoarcerea din târg, Dănilă îi dă punga fratelui său, care, aflând teribila păţanie, îl face „*mare nătărău*". Totuşi el îi împrumută apoi năstruşnicului personaj încă o dată carul şi boii,

pentru a se duce în pădure şi a tăia lemne pentru numeroasa lui familie. Aici, din aceeaşi lipsă de logică şi de chibzuială, trage boii şi carul chiar lângă copacul pe care îl taie, cu speranţa că îi va cădea copacul direct în căruţă. Acesta se prăbuşeşte însă „*peste car de-1 sfarmă şi peste boi de-i ucide!*". În fond, faptele lui Dănilă Prepeleac se înscriu într-o cazuistică perfectă a efortului minim şi în aceeaşi gestică a eliberării de treburi şi de unelte care par că îl încurcă şi îl pun la muncă, încât, în cele din urmă, scapă şi de topor, pe care îl aruncă după nişte lişiţe într-un heleşteu. După toate acestea, mai împrumutând, printr-o minciună gogonată, şi iapa fratelui său, chipurile pentru a mâna boii de-a călare, în basm se pregăteşte tot scenariul prin care protagonistul îşi ia o revanşă neaşteptată asupra sorţii nefaste.

Scena în care se hotărăşte să facă o mănăstire pe malul iazului bântuit de dracii lui Scaraoschi este memorabilă. Mai întâi face o cruce şi stabileşte locul insolitei ctitorii, apoi identifică în pădure copacii trebuitori, naraţiunea urmând, într-o enumeraţie expresivă, mişcarea privirii în peisaj: „*ista-i bun de amânare, cela de tălpi, ista de grinzi, cela de tumurugi, cela de-costoroabe, ista de toacă*".

O mănăstire la poarta iadului este de neconceput, e un fapt inacceptabil, exprimând, într-o relaţie obiectuală, conflictul dintre bine şi rău, în jurul căruia se grupează personajele, Dănilă Prepeleac, devenit personaj pozitiv, şi dracii, în frunte cu însuşi Scaraoschi, reprezentând forţele răului. Tartorul dracilor îi trimite lui Dănilă Prepeleac „*un burduf de bivol plin cu bani*", pentru a-1 alunga de acolo şi a evita sfinţirea locului: „*Nu te pune în poară, măi omule, cu împăratul iadului; ci mai bine ie-ţi bănişorii şi caută-ţi de nevoi*". Scaraoschi este însă „*tare mâhnit pentru pierderea unei comori aşa de mari, cu care ar fi putut dobândi o mulţime de suflete*" şi de aceea schimbă înţelegerea, trimiţându-1 pe drac înapoi, să-i dea comoara pământeanului doar dacă acesta biruie în măi multe încercări, în cele din urmă şase. Numărul de probe, deşi neconvenţional, este totuşi magic, permiţând, ca în orice basm, trecerea personajului la o altă condiţie, în care se dovedeşte un erou învingător.

Toate aceste încercări ilustrează trăsătura fundamentală a personajului, vădită şi in întâmplările anterioare: efortul minim, conservarea energiei proprii, prin care îi va pune pe draci în încurcătură şi se va supradimensiona ca personaj. Prima încercare pe care trebuie să o treacă Dănilă Prepeleac este de a lua iapa în spate şi de a înconjura iazul de trei ori; numai că, în timp ce dracul duce iapa în spate, Dănilă, care acum mai prinsese la minte, incalecă şi duce iapa între picioare, trecând proba fără efort. în a doua încercare, în care cei doi trebuie să se întreacă la fugă, Dănilă se dovedeşte, în mod neaşteptat pentru el, extrem ie inventiv, găsindu-şi un substitut într-un iepure, pe care îl recomandă „*copilul meu cel nai mic*". Dracul pierde urma iepurelui şi se întoarce obosit, pierindu-i cheful să se întreacă ia fugă şi cu Dănilă. Răsturnarea situaţiei este paradoxală: „*Până acum toţi râdeau de Prepeleac, dar acum a ajuns să râdă şi el de dracul*". A treia încercare este proba de trântă, riracul, la sugestia lui Dănilă, încercând să se lupte cu unchiul său, „*bătrân de 999 de ani şi 52 de săptămâni*", un urs din labele căruia diavolul scapă cu mare greutate. Proba cu cele mai mari efecte comice este aceea a chiuitului, rezolvată în modul cel mai practic de Dănilă: sub pretext că va chiui atât de tare, încât Michiduţă o să asurzească şi o să-i sară creierii din cap, îi leagă dracului ochii şi urechile şi îl pocneşte la tâmple cu „*o drughineaţă groasă de ştejar*", pe care se bizuia mai mult decât pe cruce, astfel încât dracul o ia la fugă şi se aruncă ăicărindu-se în iaz.

Pentru o nouă probă Scaraoschi trimite alt drac, care aruncă buzduganul atât de sus, încât acesta nu se mai întoarce decât după trei zile şi trei nopţi. Dănilă Prepeleac mimează că se pregăteşte să arunce buzduganul pe lună, la fraţii săi care aveau mare nevoie de fier, astfel că acest buzdugan le va fi de mare folos şi nu se va mai întoarce. Speriat că va pierde buzduganul lăsat moştenire din strămoşi, dracul renimţă. Un alt drac este trimis pentru a se întrece în blesteme, iar blestemele lui sunt atât de puternice, încât îi „*pocneşte lui Dănilă un ochi din cap*", poate o pedeapsă pentru toate năzdrăvăniile lui de până atunci. Dănilă Prepeleac, care de la începutul acestor întâmplări încerca să-şi ducă acasă greul sac de bani, rezolvă ultima probă foarte simplu: dracul este pus să ia în spate burduful cu bani şi pe Dănilă deasupra şi să meargă acasă, pentru că acolo îşi uitase personajul „*blăstămurile părinţeşti*". Acolo, copiii vor tăbărî toţi asupra dracului cu „*ragila şi peptenii de pieptănat câlţi*", aşa-zisele „*blăstămuri părinţeşti*", şi îl vor

„*schingiui*" după voia lor, determinându-l pe drac să fugă cât mai repede şi mai departe de acest loc: „*a lăsat şi bani şi tot şi s-a dus pe urlaţi după ceilalţi*".

Sfârşitul basmului nu poate fi decât cel consacrat prin tradiţie: eroul va trăi până la adânci bătrâneţi, netulburat de nimeni, în desfătare şi bogăţie, mâncând şi bând, înconjurat de fii şi de nepoţi. Ca în toate poveştile lui Creangă pe această temă, dracul nu este uri personaj malefic şi tenebros, ci neajutorat, comic, cu minte puţină, foarte uşor de păcălit chiar de către cel mai prost dintre oameni.

Concluzii

Dănilă Prepeleac ascultă de un **instinct al acţiunii** cu orice preţ, al mersului înainte, care nu trebuie , perturbat de obstacole şi griji împovărătoare. Pentru aceasta, el adoptă soluţiile cele mai comode şi aparent cele mai simple, în realitate cele mai aberante: alege carul care merge singur, având iluzia că l-a păcălit pe proprietarul lui, scapă de el când nu mai urcă la deal, schimbă capra care se împotrivea la mers, dă şi gânsacul, fiindcă făcea gălăgie.

Această iraţionalitate a personajului, de **om anapoda,** lipsit de minte, se amplifică în secvenţele următoare, luând proporţii catastrofice (un copac îi striveşte carul şi boii împrumutaţi de la fratele său), dar ajunge la un punct limită, când, prin interferenţa cu o altă lume, subterană, cu personaje fabuloase, împărăţia lui Scaraoschi, destinul personajului se schimbă, rezultatul final fiind, ca în astfel de basme nuvelistice, dobândirea bogăţiei, deci . o viaţă tihnită până la adânci bătrâneţi.

Dracii din „*Dănilă Prepeleac*" sunt personaje simpatice, pentru că au trăsături l umane fireşti (spaimă, prostie, credulitate), dovedindu-se mai slabi de minte chiar decât protagonistul basmului, emblemă absolută, până atunci, a prostiei omeneşti. însuşi Scaraoschi intră într-o panică enormă, crezând că Dănilă va construi pe malul iazului o mănăstire. La fel, dracii se tem de urs, de presupuşii fraţi de pe lună ai lui Dănilă Prepeleac, de blestemele părinteşti. în acelaşi timp, nu înţeleg subtilităţile destul de transparente folosite de personajul basmului în întrecerile la care participă, efectele comice ale secvenţelor respective fiind antologice.

NOȚIUNI DE TEORIE LITERARĂ: BASMUL

Originar din slava veche (sl. v. *basni* = „născocire", „scorneală", dar şi „*fabulă*", „*descântec*"), termenul desemnează specia epicii populare şi culte, de obicei în proză, în care personaje imaginare traversează întâmplări fantastice, forţele Binelui triumfând asupra celor ale Răului. Basmul este, alături de povestire, snoavă şi legendă, una dintre cele mai vechi specii ale literaturii orale, semnalată încă din antichitate, răspândită într-un număr enorm de vraiante la toate popoarele.

1. Definiția basmului

Rod al fanteziei creatoare, **basmul** este o specie a genului epic popular şi cult în proză, cu largă răspândire, o naraţiune în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare pozitive (*feți-frumoși, zâne, animale şi păsări năzdrăvane*), aflate în conflict cu forţe malefice ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care le biruiesc în cele din urmă. Basmul are un subiect în centrul căruia povestitorul aşază un erou ori o eroină, un fiu de împărat oropsit, sau o soţie norocoasă mânaţi de un destin propriu, linie narativă bazată pe o anumită specificitate a basmului fabulos. Basmul are formule specifice-inițiale, mediane şi finale, metafore tipice şi personaje cheie pentru acțiunea narativă în care fantasticul este construit prin îmbinarea realului cu fabulosul.**Basmul *cult*** se defineşte prin prelucrarea structurilor populare ale speciei în cadrul unor opere originale, în care elementele folclorice caracteristice speciei se asociază celor proprii operei unui scriitor. În plus, în basmul cult se pune mai mult accent pe atmosferă sau pe dimensiunea interioară a personajelor. Autorul basmului cult este cunoscut, cel al basmului popular nu ne este cunoscut.**Basmul cult** are unicitatea proprie literaturii scrise; exprimă *viziunea autorului,* care interpretează creator reperele basmului.

Alte definiții ale basmului:

„Basmul este o specie a epicii populare în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare aflate în luptă cu forţele nefaste ale naturii sau ale societăţii, pe care ajung a le birui în cele din urmă" **(George Munteanu)**

„Basmul este o naraţiune pluriepisodică manifestând o evidentă vocaţie a evaziunii în fabulos prin relatarea unui adevăr admis şi semnalat convenţional de formule iniţiale şi finale care încadrează imaginea într-o aventură eroică". **(Ovidiu Bârlea)**

„Basmul este o operă de creaţie literară [...], o oglindire a vieţii în moduri fabuloase. [...] Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie, morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, animale. Şi fabulele vorbesc despre animale, dar acestea sunt simple măşti, pentru felurite tipuri de indivizi. Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de a face cu un basm. [...] Esenţa basmului (...) este, evident, un tablou al vieţii, uneori cu intenţia umoristică explicită, prezentat ca o « minciună ». Interpretarea lui estetică trebuie să ia în considerare cele două planuri ale sale. Întâi este planul prozaic, mai exact « prosastic », realist. Aci sunt studiate problemele cele mai acute ale vieţii individuale, familiei, societăţii (...). Al doilea plan este hieroglific sau simbolic, mai limpede, poematic. El se impune conştiinţei prin sugestii. (...) Basmul nu spune totul în plan psihologic, şi farmecul provine pentru unii mai ales din materialul poematic, care însă e parţial descifrabil, o inteligibilitate totală fiind contrară regulilor artei". **(G. Călinescu, *Estetica basmului*)**

2. „Basm" și „poveste"

Basmele pot fi: *fantastice*, *nuvelistice* şi *animaliere*. Unii cercetători fac distincţia funcţională şi structurală între *basm* şi *poveste*. Distincţia stă, apoi, la baza delimitării altor categorii narative (legenda, fabula, snoava). După B.P. Hasdeu, criteriul disociativ îl reprezintă absenţa / prezenţa, în naraţiune, a elementului supranatural (miraculos). Astfel, *povestea* este

„*orice fel de naraţiune, fie legendă, fie snoavă, fie anecdotă..., în care nu se întâmplă nimic miraculos sau supranatural*”; în *basm*, „*supranaturalul constituie un element esenţial*” (B.P. Hasdeu, *Basm*, în **„***Etymologicum Magnum Romaniae*”). Fondându-şi teoria pe delimitări mai riguroase, I. C. Chiţimia deosebeşte *basmul* - ca poveste fantastică, neadevărată, cu o anumită morfologie şi structură stilistică - de *poveste* - ca naraţiune cu caracter realist, lipsită de mărci ale fantasticului, apoi *legenda* - naraţiune explicativă, cu scop popular didactic, *fabula* - naraţiune scurtă, alegorică - şi *snoava* - naraţiune scurtă, ocazională, cu scop glumeţ ori sarcastic (I.C. Chiţimia, Folclorul românesc în perspectivă comparată).

BASMUL	LEGENDA	POVESTIREA	SNOAVA	ANECDOTA
- este o poveste de dimensiuni ample a unor întâmplări *neadevărate* – denunţate ca atare prin sistemul formulelor de deschidere şi de închidere a naraţiunii; - povestiotorul nu-şi confundă persoana cu cea a eroului; - existenţa a unei succesiuni coerente de idei în prezentarea acţiunii; - personaje numeroase, tipizate sub alt nume: - *eroul ideal – model al condiţiei umane (Mezinul, tânărul, ş.a.);* - *personaje importante;* - *personaje secundare;* - *personaje episodice*;	- este o poveste de dimensiuni mai reduse decât ale basmului a unor întâmplări şi prezentate ca *incerte* sub aspectul adevărului – dovadă formulele prudente de deschidere a naraţiunii („*se zice că*”); - povestitorul nu-şi confundă persoana cu cea a eroului; - un singur fir epic, de dimensiuni reduse; - personaje puţine, netipizate;	- este o poveste de dimesniuni mai reduse decât ale legendei aunor întâmplări *adevărate* (sau prezentate ca adevărate); - povestitorul îşi confudă persoana cu cea a eroului; - narează un singur fapt prin prezenţa unui monoepisod; - debutează printr-un univers cunoscut oamenilor (cadru real): „*Era odată un om sărac*”, însă pe parcurs cadrul real interferează cu fabulosul, iar sfârşitul idealizat este cuprins în realitate; - eorul este un om obişnuit care aspiră spre ideal; - este apropiată de nuvelă ca întindere; - prezentarea a unui erou care îndeplineşte faptele narate din unghiul naratorului;	- o poveste de dimensiuni mici, monoepisodică cu un singur personaj de obicei ilustrat; - caracter hazliu; - personaje tipice cu trăsături exacerbate, nu sunt modele de urmat: nevasta leneşă	- o poveste de dimensiuni mici, monoepisodică cu un singur personaj de obicei ilustrat; - relatează întâmplări comice ce stârneşte atenţia şi amuzamentul cititorului; - caracter concis; - aspect moralizator;

3. Specificul național și universal al basmelor

Dincolo de influenţa ideilor religioase, la care se adaugă preferinţa etnică pentru anumite teme, subiecte ori motive, „*specificul naţional al basmelor reiese din felul în care acestea oglindesc locurile în care se realizează, modul de trai al oamenilor care le povestesc, stările sociale în care trăiesc aceşti oameni, felul lor de a gândi, concepţiile lor despre lume şi viaţă, năzuinţele lor, orizontul lor cultural, artistic. Aceste elemente nu operează uniform asupra întregului repertoriu de basme al unui popor sau al unei regiuni, ci capătă pondere diferită, în raport cu caracterele proprii ale diferitelor zone folclorice, cu individualitatea creatoare a povestitorilor, cu colectivităţile de ascultători, cu mediile sociale cărora le aparţin atât unii, cât şi ceilalţi, cu profesiile pe care le practică. Aceste diferenţieri regionale, locale sau chiar individuale se înscriu însă în coordonate mai generale, care definesc modalitatea şi sistemul de valori culturale ale întregului popor sau grup etnic*” (Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*).

Relaţia dintre universal şi naţional în basmul fantastic trebuie examinată luându-se în considerare anumite scheme compoziţionale, ale căror elemente constitutive („*funcţii*”, în terminologia lui Vladimir Propp) fac posibile variaţiile în interiorul aceluiaşi tip. Aceste scheme compoziţionale, grupând tipuri tematice relativ distincte, reprezintă un prim nivel de similitudine, la care se alătură comunitatea, pe arii culturale mai extinse sau mai restrânse, a unor episoade ce aparţin codului specific al naraţiunii orale (fuga magică, încercările, lupta cu zmeii etc.). Există, totodată, un stil individual al povestitorului, adaptat la orizontul cultural şi la mentalitatea grupului de ascultători, din necesitatea instituirii unui cod comun al comunicării, prin care se' manifestă diversele stiluri locale, zonale sau naţionale, atât la nivelul compoziţiei, cât şi la nivelul limbajului narativ.

Gradul de individualizare a schemelor reflectă intervenţia novatoare a improvizaţiei, în limitele oralităţii şi ale jocului între tradiţie şi inovaţie.

4. Geneza basmului

Ipotezele despre geneza basmului fantastic sunt divergente şi contradictorii; toate, însă, converg în sublinierea originii străvechi a acestui gen de naraţiune, origine care este fixată la nivelul culturii primitive.

Ceea ce ține de specificul basmului ca operă artistică este o lume suficientă sieși, înscrisă în ordinea fantasticului, opusă deci cotidianului, o lume în care voința omuL: se manifestă fără limite și în care se armonizează contrariile. Basmul își are punctul de plecare în realitate, pe care o transformă în suprareal.

Ruptura de realul cotidian se exprimă nu prin personaje și întâmplări (ce pot fi verosimile), ci prin atmosfera interioară. Elementele fundamentale din lumea basmului au preexistat în culturile arhaice, dar în basm ele au primit o funcție nouă, altă formă și altă structură.

Se impune aici analiza relației dintre *legendă, mit și basm*. Funcțional, legenda descrie, mitul explică, iar basmul creează o lume nouă, proprie, reorganizând elemete de legendă și mit. Trecerea de la mit la basm reflectă nu doar o schimbare de funcție, ci și de sistem cultural: basmul s-a cristalizat, ca gen, pe o treaptă superioară a evoluției societății umane; el reprezintă o normă într-o societate în care există contradicții, limitări materiale și sociale. Așa se explică de ce basmul a conservat, până în epoca modernă, forme ale culturilor primitive, pe care le-a reordonat într-un sistem cultural superior, subordonându-le funcției estetice (Mihhai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op.cit*).

Preluând elemente ale legendelor și miturilor, basmul și-a elaborat tipare tematice și un limbaj artistic care a dobândit o mare stabilitate - de unde universalitatea basmului în timp și spațiu, similitudinea tipologică pe vaste arii culturale și gradul accentuat de stereotipie. Această stabilitate nu exclude însă diversificarea permanentă a fondului tematic și a expresiei artistice, elaborarea de scheme noi, asimilarea de valori din variate sisteme de civilizație și cultură.

Astfel, basmul se constituie înaintea întemeierii științei etnologice (sec. XIV). El apare încă din Antichitate la popoarele indoeuropene, curentul mitologic având un rol esențial asupra basmului. Acest gen literar a fost constituit în 1812-1822 prin creația fraților Grimm: „*Povești pentru copii și casă*”. Se pot însă identifica urmele mitologice greco-latine în basmele românești: *personificarea zeilor, principiul luminii (soarele – împăratul, cerul întins peste tot - împărăția), „Soarele” un tânăr erou + o prințesă, rochia eroinei – cerul, luna și stelele*.

Astfel, basmul popular a intrat în atenția cercetătorilor abia îm epoca romantică, odată cu *descoperirea* și *valorificarea* teoretică și practică a creației populare în ansamblul ei. Însă, constantând neajunsurile studierii basmului, în secolul al XX-lea, V. I. Propp afirma la un moment dat: „*Este limpede că înainte de a răspunde la întrebarea de unde provine basmul, trebuie să lămurim ce anume reprezintă basmul ca atare*”.[89] De aici rezultă o reorientare a studiilor despre basm, ***direcției genetice*** luându-i locul ***cercetarea structurală***. În timp ce cercetarea genetică se străduia să izoleze din basmele concrete câte un element (temă, motiv), cercetarea structurală caută regularitățile basmului, elementele lui de stabilitate, adică ceea ce este în basm neschimbător, invariant, indiferent de cine îl povestește, unde și când este el povestit. Evident că aceste asemănări privesc în primul rând palierul *motivelor și temelor* tratate în basm. De aici derivă și numărul de 142 de tipuri de basme, dintre care 40 specific românești sau numărul de 600 de basme propriu-zise, dintre care vreo 100 nuvelistice.[90] Dar basmele nu sunt asemănătoare între elem numai la nivelul temelor și motivelor tratate, ci și la nivelul structurii lor compoziționale, fapt observat de timpuriu prin existența a unor formule grupate în jurul a unor momente esențiale ale traiectoriei eroului: nașterea, tinerețea, recunoașterea cărora li se alătură alte elemente adiționale. În acest sens, demonstrația cea mai pertinentă a fost realizată în 1928 prin lucrarea „*Morfologia basmului*” de către V.I. Propp care formulează: *funcțiile personajelor* constituite elementele fixe, stabile ale basmului, indiferent de cine și în ce mod le îndeplinește; *numărul din basmele fantastice* sunt limitate; *succesiunea acestor funcții este întotdeauna*

[89] V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, 1929, trad. rom., 1970, p. 8.
[90] A se vedea Ovidiu BÂRLEA, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 73.

aceeași; *toate basmele fantastice au o structură monotipică*.[91]

Se poate deduce, că *funcția povestitului* nu a fost de la început una de amuzament, de trecere plăcută a timpului, de desfătare estetică, ci zicerea poveștilor va fi avut, în vremurile arhaice, rosturi practice: funcția protectoare și aducătoare de belșug („*rolul cultic al narării basmelor*").[92]

Astfel, putem afirma că **sursa basmelor** o constituie **mitul şi ritul,** existând corespondenţă între riturile de iniţiere şi povestirea fantastică a basmului (surse estetico-psihologice). Secvenţele epice duc la asemănarea dintre rit şi basm. **Rădăcinile ritual – fantastice ale basmului: întemeierea unui alt statut (**desprinderea de realitate şi integrarea într-un alt statut social**), trecerea de la real la fabulos (fantastic) şi iniţierea (**călătoria, probele de iniţiere, întoarcerea**).**

MITUL	BASMUL
- caracter ritualist	**- caracter non-ritualist**
- caracter sacru	**- caracter profan**
- caracter veridic	**- caracter non-veridic**
- fantezie concretă	**- fantezie poetică**
- erou mitologic	**- erou fantastic**
- timpul acţiunii în preistorie	**- timpul în afara istoriei**
- prezenţa etiologică	**- absenţa etiologică**
- caracter colectiv al obiectului naraţiunii	**- caracterul individual**
- eroul este iniţiat şi egalat	**- eroul nu poate fi imitat**

Basmul ca specie literară s-a constituit prin divulgarea elementelor de rit şi mit căzute în folclor, utilizate spiritual în epica folclorică (conţine aspiraţiile, idealurile oamenilor simpli). Basmul are o origine onirică (resortul actualizat prin vis – B. P Hasdeu) resortul fiind unul psihico-analitic. Elementele spirituale, culturale ale celor iniţiaţi duc la dezvoltarea acţiunii basmului realizând un univers spiritual concentrat prin motive, simbolistică şi chiar paradigme religioase. Au fost studiate printre primele genuri literare la şcoala finlandeză (metoda geografică – punctul de plecare a motivului de basm). Rezultă de aici că **nu există un text arhetipal** (multitudinea variantelor denotă că arhetipul poate fi identificat cu idealul). Anti Arne şi A. Thompson identifică 740 de tipuri de basm dintre care 270 motive: 130 motive tipic româneştişi 140 motive comune cu folclorul european şi extraeuropean.

Basmul propune și *un model de comportament eroic*, înfățișând încercările grele la care este supus protagonistul, răsplătirea binelui și pedepsirea răului, depășirea condiției de inferioritate (sărăcie, lipsuri, ignorare) și accederea la o condiție superioară, și împlinirea prin căsătorie. Isteţimea rămîne una dintre trăsăturile esențiale ale eroului de basm, la care se adaugă bunătatea, simțul dreptății și, desigur, vitejia fără de seamăn: „*Semnificația acestui portret al fratelui celui mic, ca și înn cazul calului năzdrăvan, cu înfățișare disimulată de mânz slăbănog, este că geniul este modest, simplu și chiar disgrațios la vedere*"[93]. Adversarii eroului sunt supradimensionați fizic, dotați cu instrumente magice, în așa fel încât victoria celui dintâi, *obligatorie* în logica basmului, să capete ea însăși dimensiuni uriașe, spre satisfacția cititorilor. De multe ori, un rol important îl joacă, între personajele adjuvante, calul năzdrăvan, dotat cu însușiri supranaturale: zboară, vorbește, se metamorfozează, anticipează actele stăpânului, deține remedii pentru încercările la care este supus acesta.

În termenii lui V.I. Propp, principalele grupe de personaje ale basmului fantastic sunt: *răufăcătorul* (zmeu, balaur), *donatorul* (bătrâna, Sfânta Duminică), *ajutorul* (calul, animalele ajutătoare, tovarășii năzdrăvani), *fata de împărat* (personajul căutat) și tatăl ei, *trimițătorul* (cel care trimite pe erou în căutare), *eroul* și *falsul erou* (frații necredincioși, țiganul, spânul, vizitiul)[94]. De-asemenea „*fiecare dintre cei care formează lumea basmului au anumită poziție în cadrul subiectului, sunt introduși după o anumită manieră, au limbaj și gesturi tipice, funcționează după reguli de la care nu se abat, au un statut cu un regulament de comportare, fiecare dintre ei, fiind reprezentantul unei întregi clase*"[95]. Din acest punct de vedere, personajele

[91] *Ibidem*, p. 26-28.
[92] *Ibidem*, p. 139.
[93] George CĂLINESCU, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965, p. 196.
[94] A se vedea V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, 1929, trad. rom., Ed. Univers, 1970, p. 80-81.
[95] Gheorghe VRABIE, *Structura poetică a basmului*, Ed. Academiei, 1975, p. 44.

basmelor se aseamănă cu eroii scrierilor antice sau clasice în care se înfruntă principiul binelui cu principiul răului. Unul dintre punctele de atracție și de rezistență a basmului de oricând și de oriunde îl constituie fără îndoială „*amestecul inextricabil dintre realitate și ceea ce obișnuim să numim fantastic. Nașterea și creșterea miraculoasă a eroului, metamorfozele spectaculoase ale celor urmăriți, exacerbarea trăsăturilor fizice ale unor personaje, animalele vorbitoare, obiectele magice cu puterin ieșite din comun, substanțe cu calități tămăduitoare precum apa vie și apa moartă și multe, multe altele proiectează basmul într-o lume ale cărei margini sunt nefirești, din punctul de vedere ale omului modern*”[96].

Astfel, se poate afirma că indiferent care ar fi sursa genetică a elementelor fantastice prezente în basm (mituri, ritualuri, credințe, visuri, coșmaruri), ceea ce trebuie reținut este*literaturizarea* lor, transformarea lor în imagini lirice: „*Basmul este o operă de creație literarp, cu geneză specială, o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase*”. (G. Călinescu) Or, devenind basmul o specie literară, „*oglindirea artistică implică din plin intervenția fanteziei creatoare*” (Ov. Bârlea). De aceea, basmul „*ca oglindire alegorică a realității, ca operă de pură fantezie, ce adoptă o ramă adecvată*”. (Gh. Vrabie) Alegoria, fabulosul, feericul, miraculosul devin deci niște procedee de încifrare, de poetizare a realității de cincolo de real: „*Lumea feericului, fabulosului și miraculosului pare o lume constituită, o lume care, subiectiv vorbind, nu mai participăm demiurgic, ci o acceptăm ca o lume dată. Aparent, e o lume de dincolo de logica și de datele experienței, cu toate că prin semnificațiile ei, o resimțim ca o lume a noastră*”[97]. Or, fantasticul este detectat ca atare numai de către cititorul modern de basm, singurul care poate trage o linie de demarcație între ceea ce este „normal” de „anormal”, „posibil” de „imposibil”, „adevărat” de „neadevărat” într-o narațiune. Pentru destinatarul tradițional această linie de demarcație nu există, nu își are rostul, întâmplările și personajele celor două lumi amestecându-se firesc în pasta omogenă a poveștii populare. De aici rezultă și mult discutatele formule ale basmului considerate ca „*formule ale imposibilului*”, prin alăturarea a două axe temporale care se exclud reciproc și neagă veridicitatea întâmplărilor.[98]

Așadar, despre originea basmelor au existat mai multe teorii, mai importante fiind: **teoria mitologică, teoria antropologică, teoria ritualistă** şi **teoria indianistă.** Mitul, istoria sacră, înscrisă în timpul „*circular, reversibil şi recuperabil*”, vorbeşte despre zei, despre fiinţe fantastice, cu abilităţi pentru călătorii cosmice şi terestre. Basmul induce şi ideea de lume repetabilă, existentă în **tipare arhaice,** atemporale, încă de la începutul începuturilor. Unele **gesturi** sunt **magice,** cum ar fi scuipatul de trei ori în urmă; la fel, petele de sânge de pe batistă pot arăta că fratele de cruce este mort. Plantele pot adăposti copii: un dafin are în el o fată care iese doar noaptea pentru a culege flori. Zmeii sau balaurii aleargă după carne de om sau o miros de departe când se întorc acasă şi aruncă buzduganul de la distanţă. Unele pedepse, cum ar fi aceea de a decapita persoana şi a o arde, aruncând cenuşa în patru direcţii, sunt de certă inspiraţie arhaică, din comunităţile primitive. Relaţia dintre basm şi mit a fost stabilită de fraţii Grimm, de Wesselski şi de Propp: basmul are ca sursă certă de inspiraţie mitul, iar cele două specii au existat de la început la popoarele arhaice, uneori confundându-se. Cu timpul însă, mitul a pierdut importanţa pe care o avea, prin **degradarea sacrului** şi transformarea lui în profan, zeii şi eroii mitici fiind înlocuiţi cu personaje umane, cu puteri încă supranaturale, în basmul fantastic, sau cu personaje comune, în cel nuvelistic. Pe această pantă a desacralizării, zeitatea supremă a pădurii devine Strâmbă-Lemne, adică un personaj cu puteri specifice mediului în care trăieşte, sau un zeu ca Thor din mitologia scandinavă; foarte băutor devine Setilă, în timp ce zeul ubicuu, uriaşul care păşeşte de pe un munte pe altul, devine Munte Vânăt, având capacitatea de a fi peste tot, de a sta cu picioarele pe lună şi cu capul sub un stejar, calităţi pe care le întâlnim şi la Păsări-Lâţi-Lungilă Teoriile moderne vorbesc de poligeneza basmelor, de originea lor multiplă, de influenţele reciproce, ca şi de structurarea unei tipologii coerente a acestei specii literare. Datorită influenţelor şi interferenţelor multiple, precum şi datorită unei patine îndelungate a timpului, basmul a devenit o noţiune puternic schematizată, însă verosimilă, în care personajul principal se

[96] Nicolae CONSTANTINESCU, *Ion Creangă. Povestea lui Harap-Alb* din colecția „*Texte comentate*”, Editura Albatros, București, 1983, p. XXIII.
[97] V. FILIMON, *Prefață* la *Poveștile lui Făt-Frumos*, Ediție îngrijită de Ioan Șerb, Editura Minerva, 1974, p. VIII.
[98] A se vedea N. ROȘIANU, *Stereotipia basmului*, Ed. Univers, 1973, p. 96-97.

angajează în lupta dintre bine şi rău, trece o serie de obstacole şi în cele din urmă iese învingător. Pe acest traseu se ordonează toate secvenţele narative numite de teoria literară **funcţii** sau **acţiuni** ale basmului fantastic. Prima secvenţă, cu rol de **incipit,** fixează şi tema basmului, de regulă **repararea unui prejudiciu** pe care forţele răului le aduc lumii: • zmeii fură soarele; • fata de împărat este răpită de un duh rău şi închisă într-un castel îndepărtat; • mana cerească dispare; • oamenii sunt loviţi de rele; • un împărat trebuie să-şi sacrifice fata unui balaur şi atunci intervine eroul necunoscut; • fetele sunt răpite de zmei sau de diavoli, în sarcina eroului revenind sarcina recuperării; • zmeii au furat constelaţiile de pe cer, lăsând întreaga împărăţie în beznă; • în curtea împăratului creşte im pom extrem de înalt, iar împăratul promite fata şi tronul celui care se va urca până în vârf şi îi va culege poamele necunoscute; • fiinţe necunoscute fură roade de pe holda a trei copii orfani etc. Temele sunt mai puţine la număr decât basmele: există circa 600 de tipuri de basme, din care o sută sunt nuvelistice.

Urmează **alegerea unui erou,** numit Făt-Frumos (care o caută pe Ileana Cosânzeana), Ţugulea, Prâslea cel Voinic, Greuceanu, Pipăruş, Măzăran, care suportă rigorile unor **încercări** complicate, de multe ori **iniţiatice:** este pus să treacă dincolo de o pădure, de un animal fantastic sau unul fictiv, întruchipat de obicei de tată, care îşi pune fiul la încercare. Apoi eroul îşi alege **armele şi vehiculele** necesare pentru a străbate lumea. Cel mai adesea este folosit **calul înaripat,** hrănit fie cu jăratic, fie cu rouă. Calul este asociat cu focul; miturile din America, Oceania şi Iakuţia vorbesc de eroul care pleacă în cer doar cu ajutorul unui foc, nicidecum cu un cal sau alt animal. Deplasarea eroului se face şi cu alte mijloace de transport: buşteanul, corbul, un vultur, corabia sau călăuza. Pentru a localiza cauza determinantă de rău, eroul apelează la **personaje-adjuvant,** de obicei, **episodice,** cum sunt Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică, tovarăşii năzdrăvani, sau la animale ajutătoare, ca regina albinelor, a furnicilor, corbul, care-i destăinuie cum poate fi remediat răul sau îl ajută efectiv în luptă. **Obiectele năzdrăvane** sunt capabile să ridice păduri în calea urmăritorilor, să invoce spirite, să facă râurile să se umfle. Unele obiecte au capacitatea de a dărui un belşug veşnic, în timp ce apa vie şi apa moartă constituie un dublet fără de care mortul nu poate fi înviat. De cele mai multe ori, animalul care serveşte ca mijloc de transport, de obicei calul năzdrăvan, este folosit şi pentru a-l sfătui pe erou, arătându-i cum să depăşească obstacolele sau trimiţându-1 într-un- spaţiu atemporal, care îl apără de primejdii. Eroul, de regulă singurul **personaj principal** şi **titular** al basmului, **protagonistul,** întâlneşte, în drumul său, o serie de **personaje aegative, antagoniste,** cum sunt balaurii, zmeii, Spânul, Muma Pădurii, Gheonoaia, Scorpia, întrupări ale răului care trebuie învins. De cele mai multe ori, protagonistul străbate ţinuturi pustii, rară urmă de viaţă, deşerturi sau păduri petrificate. sau tipicele păduri de aramă, de argint şi de aur, coboară pe tărâmul celălalt sau pe fundul mării ori urcă într-un copac uriaş, un *axis mundi,* în care întâlneşte lumi necunoscute. Câmpurile străbătute au nume diferite: mai întâi este câmpul cu dorul, apoi câmpul cu setea, câmpul cu florile, câmpul cu somnul. Pădurea străbătută este personificată: în momentul în care eroul rupe o creangă din pădure, aceasta ţipă. Eroul care va ajunge împărat sau va conduce o împărăţie porneşte de jos, remarcându-se prin acte de vitejie deosebite, prin protejarea unor personaje supranaturale deghizate tocmai pentru a-i testa virtuţile. Protagonistul se confruntă în luptă dreaptă cu adversarul, îl învinge şi pleacă spre casă ori este supus la noi probe iniţiatice: trecerea unei ape, pătrunderea într-o cetate,,proba mâncării, a cuptorului, a aducerii unor obiecte preţioase sau a unei fete de împărat, a unei zâne. În drumul spre casă, forţele răului acţionează din nou, şi **fuga magică** a eroului presupune transformarea unui pieptene" într-o pădure, a zmeoaicei într-o fântână sau într-un munte de fier. Alteori protagonistul este substituit cu un **fals erou,** care îşi arogă meritele victoriei, demascarea lui determinând alte probe, trecute în cele din urmă cu succes. **Finalul** basmului este **închis,** aproape mereu acelaşi: eroul se căsătoreşte cu fata de împărat şi devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu iniţiatic, pe care nu el îl va mai repeta, ci un alt erou care, în alt basm, va relua scenariul narativ.

Deşi au existat culegeri de basme din perioade mai' vechi, interesul pentru creaţia populară şi implicit pentru această specie, literară se dezvoltă în romantism. Prima culegere sistematică de basme din literatura europeană este a fraţilor Jacob şi Wilhelm Grimm, **„Das Madchen", din 1812,** cu **o** puternică influenţă în toată lumea. Francezul Charles Perrault şi danezul Hans Chr. Andersen scot şi ei la iveală celebrele basme care au încântat copilăria multor generaţii. La noi,

cel mai cunoscut culegător de basme este Petre îspirescu, care publică între 872 şi 1876 **„Legendele sau basmele românilor”,** lucrare reprezentativă pentru eposul popular românesc. Culegeri de basme publică şi Ion Pop Reteganul, Pericle Papahagi, D. Stăncescu. Paralel cu scoaterea în evidenţă a bogatului fond'folcloric autohton, apar şi lucrări exegetice asupra basmului, remarcabilă fiind o monumentală carte despre **„Basmele române” a** lui Lazăr Şăineanu, publicată în anul 1895. G. Călinescu scrie **„Estetica basmului”** (1965).

5. Trăsăturile de conţinut ale basmului – structura basmului

Un prim aspect estetic al basmului fantastic îl reprezintă lumea cu totul particulară creată în cadrul lui: o lume pe coordonatele fantasticului, dar având perspectiva realului, o lume construită pe o ordine proprie a timpului şi spaţiului, înzestrată cu peisaje şi obiecte miraculoase. Oscilarea între real şi fantastic determină, în structura naraţiunii, o cauzalitate specifică. Elementul pur fantastic nu apare niciodată izolat. El se manifestă prin eroi, iar eroii provin din lumea real posibilă. Aproape constant, acţiunea basmelor începe într-un cadru real şi presupune situaţii verosimile. Povestitorii îşi imaginează acest cadru în funcţie de caracteristicile mediului social şi natural în care trăiesc. Transferul în fabulos se produce pe parcursul dezvoltării naraţiunii, o dată cu declanşarea conflictului; proiecţia în fabulos cunoaşte variaţii în intensitate, decurgând din logica narativă, şi acompaniază aventura eroică ce duce la rezolvarea conflictului.

Există un sistem de reguli care guvernează această structură la nivel categorial - de aici, pe de o parte, gradul înalt de stereotipie şi predictibilitate, iar pe de alta, variantele tipologice şi adaptarea mesajului la orizonturi şi stiluri etnice, locale şi individuale.

a). Structura funcţională

Structura funcţională a basmului ca act de comunicare este marcată prin *formule iniţiale* şi *finale* care încadrează discursul narativ. Aceste formule sunt, în basmul popular, convenţionale şi necoreiate semantic cu conţinutul particular al naraţiunii; dar ele au funcţii complexe, care privesc ceremonialul epic (raportul protocolar dintre povestitor şi ascultători, atitudinea acestora faţă de calitatea mesajului). *Formula iniţială* semnalează convenţia artistică: anunţă pătrunderea în lumea incredibilă a basmului, căreia îi asigură o pseudomotivaţie temporală (“a *fost odată ca niciodată*”); *formula finală* restabileşte legătura cu realitatea şi readuce ascultătorul la codul mesajelor cotidiene. Funcţia formulelor iniţiale şi. finale este argumentată de *formule mediane,* menite să menţină continuitatea comunicării, prin solicitarea sau verificarea atenţiei ascultătorilor.

b). Structura mesajului narativ

Se poate identifica un model structural al basmului fantastic ca gen, care presupune:

- o situaţie iniţială, de echilibru;
- un eveniment (o secvenţă de evenimente care dereglează echilibrul iniţial);
- acţiunea reparatorie, marcată adesea printr-o aventură eroică ori o călătorie iniţiatică;
- refacerea echilibrului şi răsplătirea eroului.

Aceste elemente ale codului („funcţii”) se grupează, prin tipare de contiguitate, în *perechi opoziţionale*: interdicţie / încălcarea interdicţiei; încercări / depăşirea încercărilor; blestem / anularea blestemului; luptă / victorie etc.), în *structuri ternare* determinate de prezenţa unui donator (obiectele magice pe care eroul le foloseşte pentru a se salva de urmărirea zmeoaicei-mamă presupun întâlnirea prealabilă a unui donator), în *succesiuni stereotipice de acţiuni progresive* (secvenţe-şablon: lupta eroului cu cei trei zmei, fuga magică, salvarea eroului prin metamorfoze succesive etc.

Varietatea tipologică, la nivel tematic, şi stabilitatea relativă a basmelor decurg din natura elementelor de cod selectate în discurs şi din regulile de predictibilitate pe care unele elemente le reclamă. De obicei, secvenţele sau funcţiile care marchează starea iniţială şi dereglarea echilibrului ei predictează un număr minim de secvenţe şi funcţii obligatorii în acţiunea reparatorie şi refacerea finală a echilibrului, care definesc structura discursului narativ.

Protagoniştii basmului popular românesc sunt, în mare parte, universali. Fratele cel mic, feciorul de împărat sau feciorul de om sărac, împăraţi buni sau răi, personajul perfid, zmeii, balaurii etc. - sunt făpturi pe care le vom descoperi în basmele tuturor popoarelor, dar cu înfăţişări şi nume proprii. Eroul tipic din basmele noastre, Făt-Frumos, este universal ca funcţie narativă, însă autohton prin sonoritatea şi semantica numelui, prin rezonanţele lui arhaice, tradiţionale *(făt* = „flăcău”, „fătul meu” - apelativ cu valoare afectivă, folosit de bătrânii satului

pentru a se adresa tinerilor. „Făt-Frumos” este, deci, „flăcăul cel frumos”, utilizat ca nume propriu. Etnicizarea eroului este amplificată prin varietatea onomastică – „Prâslea cel Voinic”, „Călin Nebunul” etc.).

Opozantul eroului este zmeul şi familia lui dominată autoritar de zmeoaica-mamă; mai rar balaurul cu trei sau şapte capete; şi mai rar - piticii, prezenţe malefice frecvente în basmul occidental.

c). Structura stilistică a mesajului

Specificul basmului românesc se exprimă şi la nivelul structurii stilistice a discursului narativ: frecvenţa dialogului, repetiţia, onomatopeea, interjecţiile, exclamaţiile - procedee ale limbajului narativ oral - arată echilibrul între stereotipie şi stilul individual.

Aşadar, se poate vorbi de următoarele **trăsături generale ale basmului**:

- ilustrează **o altă lume decât cea reală,** personajele fiind crai, împăraţi şi împărătese, feţi-frumoşi şi fiice de crai, Muma-pădurii, zmei sau balauri înfricoşători;

- perspectiva temporală şi perspectiva spaţială sunt ***fabuloase,*** manifestându-se ***timpul mitic (un timp al credinţelor populare) şi spaţiul nemărginit,*** imaginat peste mări şi ţări, la ***capătul lumii sau pe tărâmul celălalt;***

- împletirea ***elementelor reale cu cele fabuloase creează fantasticul,*** ca specific ancestral al basmelor;

- *acţiunea esenţializează* ***lupta dintre forţele binelui şi ale răului,*** *dintre adevăr şi minciună, dintre onestitate şi necinste, iar* ***deznodământul*** *constă totdeauna în triumful valorilor pozitive asupra celor negative;*

- ***personajele sunt reale şi fabuloase,*** *acestea din urmă având puteri supranaturale (miraculoase) şi putându-se metamorfoza în animale, plante, insecte sau obiecte ori pot reînvia prin leacuri miraculoase, dacă sunt omorâţi;* ***relaţia acestora cu protagonistul*** *reflectă sprijinul acordat pentru învingerea* ***răufăcătorilor*** *si se numesc* ***donatori*** *(eroi supranaturali care-i oferă un obiect miraculos pentru a-l ajuta la nevoie) sau* ***ajutoare/mistagogi*** (personaje năzdrăvane care-1 sprijină necondiţionat);

- ***protagonistul (personajul principal)*** *este mesagerul* ***forţelor binelui,*** *aflat în conflict cu* ***antagonistul (personajul malefic / răufăcătorul / antieroul),*** *lupta purtându-se în numele valorilor morale şi spirituale ancestrale ale poporului român; personajul principal trebuie să depăşească* ***probele*** *şi să învingă obstacolele puse în cale cu scopul de a demonstra* ***virtuţi etice excepţionale*** *şi a deveni apt pentru a-şi întemeia şi conduce propria gospodărie;*

- *ca mijloace de compoziţie, basmele conţin* ***formule specifice iniţiale, mediane şi finale, metafore tipice*** *pentru acţiunea narativă;*

- *cifra* ***trei*** *este un simbol cu încărcătură magică şi cu forţă pentru depăşirea probelor şi învingerea obstacolelor la care este supus personajul principal din basm;*

basmul cultivă înalte ***principii morale esenţiale*** *ca adevărul, dreptatea, cinstea, prietenia, ospitalitatea, curajul, vitejia prin personajele pozitive şi condamnă nedreptatea, răutatea, minciuna, lăcomia întruchipate de răufăcători (zmei, balauri, Muma-Pădurilor, spâni etc.).*

De asemenea vorbim şi de anumite **funcţii (secvenţe) ale basmului**. Acestea constituie elemente stabile, fixe şi comune şi sunt acţiunile întreprinse de un personaj (important, secundar, episodic). Succesiunea funcţiilor este întotdeauna aceeaşi în mod coerent derivând una din alta. Toate basmele fantastice au o structură monotipică. Funcţiile cardinale sunt: gesturile verbale ale eroului (plecarea, lupta şi întoarcerea); lipsa care determină plecarea eroului; funcţia rău-făcătorului; unealta năzdrăvană. Funcţiile secundare sunt: multiplicarea probelor, se dublează funcţiile unui basm; regului de comportament. Vladimir I. Propp în „*Morfologia basmului*” identifică 31 de funcţii (secvenţe) ale basmului:

1. Pătrunderea în fantastic („A fost odată…”);
2. Absenţa eroului;
3. Interdicţia („Barbă Albastră” – specificul eroului);
4. Încălcarea interdicţiei (apariţia eroului negativ: rău-făcătorul, zmeul…);
5. Iscodirea întâmplărilor pentru desfăşurarea acţiunii (slăbiciunea victimei);
6. Divulgarea secretului;
7. Vicleşugul / înşelăciunea (mascarea adevărului , intenţii, disimularea);
8. Complicitatea (slăbiciunea victimei);

9. Prejudicierea (lipsa) care constituie Intriga: rău-făcătorul produce o lipsă;
10. Comunicarea lipsei (privaţiunea);
11. Contraacţiunea (refacerea lipsei printr-un erou);
12. Plecarea eroului din mediul social (închegarea acţiunii eroice);
13. Apariţia donatorului (contact pozitiv) – unealta năzdrăvană – complicarea epică a acţiunii: supunerea eroului la o probă - reacţia eroului - îndeplinirea acţiunii - primirea uneltei binefăcătoare - calul năzdrăvan (tovărăşia cu un erou secundar);
14. Deplasarea spaţială propriu-zisă (între două împărăţii / tărâmuri);
15. Călăuzirea eroului (Cocostârcul);
16. Lupta directă;
17. Marcarea / însemnătatea eroului (primirea unui inel…);
18. Victoria eroului;
19. Remedierea lipsei;
20. Întoarcerea (complicarea acţiunii);
21. Urmărirea / goana rău-făcătorului;
22. Salvarea de urmăritor;
23. Sosirea (poate fi incognito: nedezvăluirea identităţii);
24. Apariţia falsului erou;
25. Încercarea grea (identitatea);
26. Soluţionarea / promovarea eroului în adevăratul statut;
27. Recunoaşterea eroului (demascarea pretinsului erou);
28. Transfigurarea (eroul capătă o nouă înfăţişare);
29. Pedepsirea pretinsului erou;
30. Restabilirea echilibrului;
31. Nunta;

6. Clasificarea Basmelor

După caracteristicile personajelor, specificul şi tematica acțiunii, predominanța elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viață (a universului ficţional al naraţiunii) basmele pot fi: *fantastice* – Propriu-zise (desprinse de regulă din mit şi cu elemente dominate supranaturale: zmei, zâne, feţi-frumoşi) *nuvelistice* – Povestea (având ca punct de plecare snoava, în narațiune semnalându-se o puternică inserţie a aspectelor reale, concrete de viață: eroi; universul real – sacru) şi *animaliere* - Zoobasmul (provenite din dezvoltarea naratică a legendelor totemice despre animale, chiar despre plante sau unele obiecte simbolice şi prezintă un caracter alegoric: capra, vulpea, lupul ariciul).

a). Basmul fantastic cu profil biografic, care este caracterizat de: *relaţia dintre episoade şi succesiunea lor*; *natura fabuloasă a personajelor (ideale)* –posedă personaje – eroi – adjuvanţi, personaje ce îşi fac apariţia după anumite reguli de funcţionare; *tipizarea acţiunii, a structurii şi a personajelor*; de *cadrul şi timpul fantastic* (real – fantastic - real).

b). Basmul nuvelistic este caracterizat de *universul real* (univers cunoscut oamenilor: „era odată un sărac") – real / fantastic – ideal / real al povestirii (ideal cuprins în realitate: disimularea fantasticului) şi de un *erou care aspiră spre ideal* (Bildungsroman).

c). Basmul animalier este caracterizat de *modele noneroice* (pseudoeroice); de *discrepanţa dintre aparenţă şi esenţă*; de *existenţa unui caracter moralistic* (şiretenia, lăcomia) şi de *un spaţiu real* (tărâmul pe care trăieşte – frica).

Basmul nuvelistic este o naraţiune cu caracter general, în care evoluţia eroului este urmărită din copilărie până la **o** vârstă a împlinirii în viaţă. Din om simplu, el ajunge împărat sau dobândeşte alte măriri. Eroul combină, în acest'tip de basm, inteligenţa cu viclenia, reuşind, în cele din urmă, să depăşească orice întâmplare potrivnică. Din punct de vedere al vechimii, basmul nuvelistic este mai recent decât basmul fantastic, marcând şi o anume **demitizare a personajului,** care este ales din lumea comună. în literatura română-, basme nuvelistice populare sunt cele cu Păcală, Băiet Sărac, iar, de exemplu, basm cult este **„Dănilă Prepeleac",** de Ion Creangă.

7. Funcţiile basmului

a. Funcţia estetică:

- nevoia sufletească de a transcende, de a contempla frumosul spiritual;
- emoţia impersonală este transpusă în opera literară;
- eliberarea din citadin;
- credinţa că în timpul cititului nu se apropie maleficul (aşezări, adunări şi reuniuni de petreceri spirituale);
- elemente stilistice (intervenţia subiectivă a autorului, antrenând ascultătorii);
- propoziţii incidentale;
- procedee lingvistice (dativul etic).

b. Funcţia fatică:

- intrarea în mod direct prin comunicarea cu ascultătorii;

c. Funcţia psihologică (psihoanalitică):

- se nuanţează, se particularizează (basmul ilustrează modelul ideal);
- eliberarea tensiunilor psihice prin intermediul basmului.

8. Basmul popular / basmul cult. Modalităţile narării şi personajele

Circulând pe cale orală, basmul popular este valorificat sistematic, conform unui program estetic, în perioada romantică (sec. al XIX-lea), atunci când văd lumina tiparului colecţiile de poveşti ale fraţilor Grimm (1812), ale lui Hans Christian Andersen (1835 - 1872) şi ale altor culegători.

La noi, prima culegere de basme e publicată în 1860, la Timişoara: **„***Poveşti culese şi corese*”**,** de E.B. Stănescu-Arădanul. Îi urmează antologia lui Petre Ispirescu, „*Legendele şi basmele românilor***”** (1872), a lui Ion Pop-Reteganul, **„***Poveşti ardeleneşti*” (1888), Al. Vasiliu, **„***Poveşti şi legende*” (1928), Ov. Bârlea, „*Antologie de proză populară epică***”** (1966). În unele antologii (de exemplu cea a lui P. Ispirescu), autorul optează pentru prelucrarea basmului consemnat în scris; în altele, se mizează pe autenticitatea faptului folcloric. Acestea din urmă prezintă un strict interes folcloristic (v. antologia alcătuită de Ov. Bârlea).

În **basmele culte**, elementele tradiţionale aparţinând modelului originar sunt reinterpretate potrivit viziunii, concepţiei artistice şi manierei stilistice a fiecărui autor; sunt estompate astfel, prin resemantizare, stereotipiile din structura basmului popular, începând chiar cu formulele narative. Textul este scos din circuitul folcloric. În literatura noastră, atipicitatea basmelor culte în raport cu prototipul este ilustrată fie prin dezvoltarea alegoric-simbolică a naraţiunii, pe nucleul unei parabole (B. Şt. Delavrancea), fie prin liricizare (M. Eminescu) şi integrarea dimensiunii livreşti (Al. Odobescu) ori prin structura realistă a fantasticului (I. Creangă) şi inserţia epică a mesajului etic (I. Slavici). Din punct de vedere *compoziţional,* basmul cult respectă formal *clişeele* dezvoltate în basmul popular la toate nivelurile naraţiunii, depăşindu-le printr-o serie de elemente specifice. *Temele* şi *motivele* populare dobândesc semnificaţii proprii operei culte şi sunt abordate din perspectiva viziunii autorului. Basmul cult respectă tipologia şi funcţiile personajelor din basmul popular, adaptându-le la specificul operei culte, prin intermediul următoarelor procedee:

a). *Nuanţarea sau modificarea semnificaţiei.* De exemplu, Făt-Frumos este, în basmul eminescian, fiinţa singuratică, eroul de excepţie pornit în căutarea absolutului şi nu doar flăcăul în călătoria iniţiatică *(Făt-Frumos din lacrimă).*

b). C*onstruirea, în replică, de personaje caricaturale,* faţă de tipologia consacrată a modelului.

c). *Introducerea personajelor* distincte faţă de tipologia basmului popular. De exemplu: împărătesele (Piatra *Piţigoiului* de T. Arghezi).

Basmul cult amplifică psihologicul prin individualizarea personajelor în spiritul şi cu mijloacele proprii literaturii culte. La *nivelul acţiunii,* basmul cult poate dezvolta *conflicte interioare* puternice (drama exprimării adevărului şi a sacrificiului de sine). La *nivelul naraţiunii,* elementul evocator preia funcţiile din literatura cultă. Inserţia liricului sau a psihologicului reliefează acţiunea propriu-zisă sau o motivează: sugestia relaţiei eroului cu fata împăratului Roş

(Povestea lui Harap-Alb); evocarea calităţilor morale ale tânărului prin dialogul cu şahul *(Abu-Hassan* de I. L. Caragiale). **Basmul cult** apare paralel cu efortul de fixare în scris a basmului popular, prin preluarea motivelor şi tehnicilor narative ale acestuia. Chiar culegătorii de folclor devin povestitori, ca în cazul lui Petre îspirescu, care actualizează şi recreează basmul, păstrând funcţiile principale, **formulele fixe, oralitatea,** anumite expresii, dar adăugând o tentă uşor moralizatoare sau aluzii mitologice de sorginte livrescă. Scriitorii devin ei înşişi autori de basme, cunoscuţi fiind Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu. Basmul **cult,** împlinit printr-o inserţie expresivă specifică stilului marilor scriitori **îşi** armonizează structurile narative, dobândind unitate şi fluenţă discursivă, preluând viziunea scriitorului şi integrând teme şi motive caracteristice ale operei acestuia. Scriitorul respectă de regulă structura şi tipologia basmului popular, dar poate aduce modificări ale viziunii naratorului, alternând persoana a treia cu persoanele întâi şi a doua, creând o comunicare mai directă cu cititorul şi dând uneori o nuanţă subiectivă expunerii faptelor. În acelaşi timp, se pot identifica particularităţi ale stilului, modalităţi portretistice şi motive proprii în scenariul basmului, care îi conferă originalitate şi atractivitate. Mihai Eminescu face, de pildă, În **„Făt-Frumos din lacrimă”,** numeroase **popasuri descriptive,** în care se recunoaşte natura eminesciană din poezie, iar Ion Creangă excelează prin **arta dialogului** şi prin **oralitatea** specifică întregii sale opere, dată de o continuă schimbare a planurilor narative între narator şi cititor şi prin selecţia expresiilor populare strict adecvate respectivei secvenţe narative. Personajele dobândesc şi ele particularităţi comune universului operei: Făt-Frumos din lacrimă este un personaj romantic tentat de atracţia absolutului şi de aventură, în timp ce Harap-Alb este un Nică a lui Ştefan a Petrei ghinionist, uşor de păcălit, însă mai norocos decât acesta, pentru că, urmând linia narativă a basmului, iese în cele din urmă din încurcătură. Personajele din basmele lui Câragiale au ceva din **„Cănuţă, om sucit”,** păstrând comicul situaţiilor în care se află acesta. Mai pregnant conturate, personajele oferă şi prilejul observaţiei psihologice, fiind mai reflexive decât personajul basmului popular, uneori dilematice, înclinate către conflicte lăuntrice, motivându-şi acţiunile prin sentimente puternice, mai puţin convenţionale. Basmul cult estompează de cele mai multe ori miraculosul şi fantasticul, dându-Ie o mai mare verosimilitate, şi în acelaşi timp reduce caracterul convenţional al unor secvenţe narative, adăugându-le semnificaţii şi efecte specifice literaturii culte.

9. Basmul fantastic

Verosimilitatea basmului fantastic trimite spre o vreme îndepărtată, **in illo tempore,** „*când o umblat Dumnezeu cu Sfântu Petru pă Pământ, când erau viteji cu urieşi*”, adică într-un timp mitic. Despre veridicitatea faptelor petrecute într-un timp atât de îndepărtat şi insondabil chiar cu percepţia omului modern, există accepţiunea: „*nu credea nimenea, toată lumea vede că-s bazme de pierdut vremea, poate copiii ăştia mai mici cred c-aşa o fost. Nu, ce să crezi în minciuni? Niciodată n-o existat oameni care să creadă, chiar dacă n-o ştiut carte*”. Inserţia în **timpul mitic** este dată de **formulele iniţiale** şi **finale,** care fixează **timpul narativ** în care se proiectează acţiunea, iar la sfârşit închide această buclă temporală, prin revenirea în **timpul real.** Formulele pot fi diversificate, uneori foarte expresive şi dezvoltate, precizând şi atitudinea naratorului faţă de faptele povestite şi caracterul lor miraculos, aproape paradoxal, dar toate au ca nucleu precizarea de ordin temporal: „*A fost odată ca niciodată; că, de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de când se băteau urşii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau înfrăţindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s-arunca în slava, cerului de ne aducea poveşti: De când scria musca pe părete, / Mai mincinos cine nu crede*”. (Petre Ispirescu). Sau o formulă de final, din colecţia lui D. Stăncescu: „*Iar eu, isprăvind povestea, încălecai p-o şea şi vă spusei dumneavoastră aşa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai p-o lingură scurtă, să nu mai aştepte nimica de la mine cine-ascultă; iar descălecând de după şea, aştept un bacşiş de la cine mi-o da: Basm băsmuit, / Gura i-a trosnit / Şi cu lucruri bune i s-a umplut*”. **Formulele mediane** menţin discursul narativ în acelaşi timp al fabulei, făcând conexiunea între secvenţele narative, arătând durata, continuitatea, deplasarea fără sfârşit: „*Şi se luptară, / Şi se luptară, / Zi de vară până seară*” sau: „*Zi de vară / Până seară, / Cale lungă, / Să-i ajungă*”.

Bibliografie

- *** *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.
- *** *Dicţionar de terminologie literară*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.
- Apostolescu, M., *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*", Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
- Badea, Mariana, *Limba şi literatura română*, Editura Regis, Bucureşti, 2000.
- Bărboi, prof. Dr. Constanţa, ş.a., *Limba şi literatura română în liceu. Texte literare, teme şi exerciţii,* Revista Ramuri, Craiova, 1988.
- Bârlea, Ovidiu, *Poveştile lui Creangă*, E.P.L., Bucureşti, 1967.
- Bremond, Claude, *Logica povestirii*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
- Boutière, Jean, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, Editura Junimea, 1976.
- Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
- Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
- Călinescu, George, *Ion Creangă* (Viaţa şi opera), Prefaţa de Eugen Simion, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.
- Călinescu, George, *Ion Creangă* (Viaţa şi opera), Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I-III, Editura Artemis, 1995 / 2001.
- Ciopraga, Constantin, *Ion Creangă*, Antologie, prefață... Ed. Eminescu, București, 1977.
- Columban, Monica, Paicu, Liliana, Pop, Iulia, Radu, Catalina, *Limba și literatura română. Bacalaureat 2009*, Editura Art, București, 2009.
- Constantinescu, Nicolae, *Ion Creangă. Povestea lui Harap-Alb*, din colecția „*Texte comentate*", Editura Albators, București, 1983.
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri, II*, EPL, Bucureşti, 1967.
- Cornea, P., *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, 1984.
- Costache, Adrian, Ioniță, Florin și Săvoiu, Adrian, *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a X-a, Ed. Art, București, 2005.
- Creangă, Ion, *Opere*. Ediție critică, coord. Daniel Corbu, Editura Princeps Edit, Iași, 2006.
- Creangă, Ion, *Povești. Amintiri. Povestiri*, Din colecția „Biblioteca pentru toți", Editura Minerva, București, 1989.
- Dinu, Gabriela, Dobrescu, Caius și Oprea, Nicolae, *Istoria literaturii române din perspectivă didactică. Proza, Clasa a X-a*, Colecția Compact, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Ion Creangă*, E.P.L., Bucureşti, 1963.
- Grădinaru, Dan, *Creangă. Monografie*, Editura Allfa, 2002.
- Holban, Ioan, *Ion Creangă - spaţiul memoriei,* Ed. Junimea, Iaşi, 1984.
- Iancu Marian, Bălu, Ion, Lăzărescu, Rodica, *Limba și literatura română*, Ed. Corint, București, 2008.
- Iordan, Iorgu, *Introducere* la Ion Creangă, *Opere*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1970.
- Lovinescu, V., *Creangă și Creanga de Aur*, Editura Rosmarin, București, 1996.
- Mot, Mircea, *Ion Creangă şi impactul cu cititorul*, Editura Paralela 45.
- Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976.
- Nicolescu, Aurel, *Anlize gramaticale și stilistice*, Colecția Lyceum, Editura Albatros, București, 1981.
- Paler, Ioan, *Proza românească. Antologie de aprecieri critice*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.
- Pavel Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
- Poantă, P., *Radiografii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
- Propp, V. I. *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
- Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei,* Ed. Demiurg, Bucureşti, 1995.
- Streinu, Vladimir, *Clasicii noştri*, Bucureşti, 1943.
- Streinu, Vladimir, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971.
- Săineanu, Lazăr, *Basmele române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
- Soare, Hadrian, Soare Gheorghe, *Limba şi literatura română. Clasa a IX-a*, Editura Carminis Educaţional, Piteşti, 2005.
- Soare, Hadrian, Soare Gheorghe, *Limba şi literatura română. Clasa a X-a*, Editura Carminis Educaţional, Piteşti, 2006.
- Șindrilaru, Florin, *Dicționar de personaje literare*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.
- Tohăneanu, G.I., *Stilul asrtistic al lui Creangă*, București, Ed. Ştiinţifică, 1969.
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973.
- Vâlceanu, Mona, *Studii de literatură română*, Ed. Tipnaste / Zodia fecioarei, Pitești, 1996.
- Vianu, Tudor, *Scrieri*, II, Editura Minerva, București, 1972.